



TESE DE DOUTORAMENTO

A GUITARRA NA GALIZA

Isabel Rey Sanmartín

ESCOLA DE DOUTORAMENTO INTERNACIONAL
PROGRAMA DE DOUTORAMENTO EN HISTORIA, XEOGRAFÍA E
HISTORIA DA ARTE

SANTIAGO DE COMPOSTELA

2020



DECLARACIÓN DA AUTORA DA TESE

A guitarra na Galiza

Dna. Isabel Rey Sanmartín

Presento a miña tese, seguindo o procedemento axeitado ao Regulamento, e declaro que:

- 1) A tese abarca os resultados da elaboración do meu traballo.
- 2) De selo caso, na tese faise referencia ás colaboracións que tivo este traballo.
- 3) A tese é a versión definitiva presentada para a súa defensa e coincide coa versión enviada en formato electrónico.
- 4) Confirmo que a tese non incorre en ningún tipo de plaxio doutros autores nin de traballos presentados por min para a obtención doutros títulos.

En Compostela, a 2 de marzo de 2020

Asdo. Isabel Rey Sanmartín



AUTORIZACIÓN DO DIRECTOR E DO TITOR DA TESE

A guitarra na Galiza

D. Javier Suárez Pajares (director)
D. Carlos Villanueva Abelairas (titor)

INFORMAN:

*Que a presente tese correspóndese co traballo realizado por Dna. **Isabel Rey Sanmartín** baixo a nosa dirección e titoría, e autorizamos a súa presentación considerando que reúne os requisitos esixidos no Regulamento de Estudos de Doutoramento da USC, e que como director e titor desta non incorre nas causas de abstención establecidas na Lei 40/2015.*

En Madrid e Compostela, 2 de marzo de 2020

Asdo. Javier Suárez Pajares
(director)

Asdo. Carlos Villanueva Abelairas
(titor)

Resumo

A guitarra na Galiza é estudada, nun senso amplo, desde os seus antecedentes até ao século XIX. A súa historia, a obra dos guitarristas galegos, a súa relación con outros guitarristas españois e portugueses, a actividade concertística, as principais fontes de música para guitarra conservadas na Galiza, a súa inserción social na burguesía ben como a guitarra popular e as agrupacións guitarrísticas galegas, a música de cámara con guitarra e a didáctica do instrumento centrando a atención no século XIX. É un relato histórico salpicado de análises que axudan a contextualizar os procesos sociais que influíran no uso da guitarra/viola e a súa familia de instrumentos na nosa terra.

Palabras chave: música, guitarra, viola, Galiza, partituras.

Contacto da autora: isabelreibr@yahoo.com.br

Resumen

La guitarra en Galicia se estudia en sentido amplio desde sus antecedentes hasta el siglo XIX. Su historia, la obra de los guitarristas gallegos, su relación con otros guitarristas españoles y portugueses, la actividad concertística, las principales fuentes de música para guitarra conservadas en Galicia, su inserción social en la burguesía así como la guitarra popular y las agrupaciones guitarrísticas gallegas, la música de cámara con guitarra y la didáctica del instrumento centrando la atención en el siglo XIX. Es un relato histórico salpicado de análisis que ayudan a contextualizar los procesos sociales que influyeron en el uso de la guitarra y su familia de instrumentos en nuestra tierra.

Palabras clave: música, guitarra, vihuela, Galicia, partituras.

Contacto de la autora: isabelreibr@yahoo.com.br

Abstract

The guitar in Galicia is studied in a broad sense from its background to the nineteenth century. Its history, the work of Galician guitarists, its relationship with other Spanish and Portuguese guitarists, the concert activity, the main sources of guitar music preserved in Galicia, its social insertion in the bourgeoisie as well as the popular guitar and Galician guitar groups, chamber music with guitar and the teaching of the instrument focusing attention in the 19th century. It is a historical account dotted with analysis that helps contextualize the social processes that influenced the use of the guitar and its family of instruments in our land.

Keywords: music, guitar, viola, Galiza, sheet-music.

Author's contact: isabelreibr@yahoo.com.br

RESUMEN

de la tesis *A guitarra na Galiza* en lengua castellana

La tesis titulada *A guitarra na Galiza* [La guitarra en Galicia] estudia, en un sentido amplio, la historia de la guitarra en Galicia desde sus antecedentes hasta el siglo XIX. La obra de los guitarristas gallegos, su relación con otros guitarristas españoles y portugueses, la actividad concertística, las principales fuentes de música para guitarra conservadas, su inserción social en la burguesía así como la guitarra popular y las agrupaciones guitarrísticas gallegas. Se estudia también la música de cámara con guitarra y la didáctica del instrumento centrando la atención en el siglo XIX.

La tesis contiene una introducción en la que se explicitan la justificación y objetivos de la investigación, el estado de la cuestión actual, las fuentes que sirvieron de información y la metodología empleada, así como un apartado de agradecimientos y un marco conceptual dedicado a la clarificación de algunos conceptos clásicos de la musicología general que son importantes para entender en su contexto los documentos analizados. Estos conceptos son: la cuestión de los instrumentos de cuerda pulsada europeos, los elementos no determinantes de clasificación de estos instrumentos, una propuesta de clasificación en tres tipos según la construcción básica de la caja de resonancia, el estudio de las palabras e imágenes en los textos antiguos, la diferencia entre procedencia y origen, y una propuesta de lectura de los contextos políticos e históricos. Una de las conclusiones derivadas del estudio realizado en la introducción es la condición actual de las palabras 'guitarra' y 'viola' (vihuela) en galego, portugués y castellano, como sinónimas para referirse al instrumento de cuerda pulsada, mástil y caja en forma de ocho. Otra de las conclusiones es que estos instrumentos están clasificados dentro del tipo o familia de las guitarras/vihuelas, separados aunque directamente relacionados con el tipo de los laúdes y el tipo de los cistres, formando tres grandes familias de cordófonos de mástil y cuerda pulsada. La tesis muestra

ejemplares gallegos de los tres tipos a lo largo de las diferentes épocas históricas.

El cuerpo de la tesis se divide en tres partes. La primera está dedicada a los antecedentes de la guitarra desde el siglo XII al XVIII. Al principio aparece una breve, pero importante, reflexión sobre las informaciones peninsulares más antiguas sobre el instrumento, con la estela funeraria romana de Lutatia Lupata, que ejemplifica el posible uso en la península de instrumentos de cuerda pulsada antes de la llegada de los árabes. Esta primera parte continúa con un repaso por todos los documentos hallados en Galicia entre los siglos XII y XVIII, entre los que se encuentra una gran cantidad de elementos iconográficos en edificios eclesiásticos, civiles, urbanos y rurales. Cada apartado incluye una imagen y un análisis de las figuras que portan instrumentos como guitarras, laúdes y cistres. Además, hay documentos textuales y notariales que ejemplifican el uso y presencia en estos siglos de guitarras en todo el territorio gallego. También en esta primera parte se nombran algunos personajes históricos gallegos, sobre los que las fuentes afirman haber sido intérpretes de guitarra y se apuntan algunas relaciones entre artistas gallegos y portugueses. Aún en esta primera parte, se acredita el empleo de guitarras tanto en la Universidad como en la Catedral, se realiza un análisis de la música para guitarra del Manuscrito Guerra, depositado en la USC, y otro sobre el Manuscrito Barroco hallado en el Museo de Pontevedra.

La segunda parte de la tesis aborda la primera mitad del siglo XIX, comenzando por una contextualización política del momento en que nacen los Estados europeos actuales. En ese contexto se examinan todos los ámbitos en que las guitarras han tenido presencia y uso, como en la música popular y en la música de la burguesía gallega. Se presenta la idea de época *Biedermeier* gallega donde la guitarra es protagonista de las manifestaciones musicales. Se trata el pleito entre la Condesa de Oleiros y el médico Baradat, gracias al cual sabemos que en Galicia había guitarras importadas de otros lugares, en este caso de Cádiz. Se estudian las guitarras originales conservadas en este período y los recitales de los que hay documentación. Una de las informaciones principales son los fondos musicales hallados tanto en archivos como en las casas familiares, que son de la maior

importancia para el estudio de la guitarra en Galicia. Se trata de los fondos de la familia Valladares y la familia Torres-Adalid, el denominado *Caderno do Francês*, el fondo de la Catedral de Lugo y el archivo musical de Canuto Berea en los tiempos del fundador del almacén musical, Canuto Berea Ximeno. La música conservada en estas colecciones ilustra la densidad e internacionalismo de los guitarristas gallegos, con partituras importadas de diversos países europeos y uso de varias lenguas, además de la presencia de música de sabor gallego para guitarra.

La tercera parte de la tesis se centra en la segunda mitad del siglo XIX, marcada por el enorme incremento de las informaciones de todo tipo, pero especialmente las periodísticas, que contribuyen de manera esencial al desarrollo de la narración. Se trata la relación de la escritora y poeta Rosalía de Castro con la guitarra, la enseñanza de música a sus hijos, que se evidencia en los datos de Ovidio Murguía, y el conocimiento sobre el resto de instrumentos que tocaba con una mención especial a la guitarra inglesa. También se reseñan varios centros de enseñanza musical donde se incluye la guitarra como la Escuela López-Navalón de Santiago de Compostela, la de ciegos de A Coruña, el Instituto Fernando Blanco de Cee, las escuelas de Betanzos, academias privadas y clases particulares. Dentro de los fondos guitarrísticos se analizan el del guitarrista de Ortigueira, Jesús Ínsua Yanes, el archivo del Fondo Local de Música de Rianxo, se dedica atención a la segunda parte del Archivo Canuto Berea, y a la música para guitarra que alberga el Museo de Pontevedra, tanto el legado del guitarrista Javier Pintos Fonseca como el del polígrafo Casto Sampedro Folgar, la partitura de Evangelino Taboada y la muiñeira publicada por Campo Castro.

En esta tercera y última parte se estudian varios guitarristas de Santiago de Compostela, A Coruña, Pontevedra, Ourense, Ferrol, Mondoñedo y Lugo, incluyendo los barberos, como la familia Castro "Chané", Gabriel Barcia López, Julio Mirelis García, Jorge Yáñez, Manuel González Nieto, Victor Manuel Morelli, Alonso Abal, Manuel y Carlos Quiroga Losada, Javier Pintos Fonseca, Modesto Casasnovas Fariña, Ramón Gutiérrez Parada, Eduardo Rey Custodio, Eulogio Gallego Martínez, Cesáreo Alonso Salgado, Vicente Franco

Fernández, Juan Parga Bahamonde, los hermanos Salaverri y la lucense Paz Armesto de Quiroga. También se incluye un capítulo dedicado a los guitarristas no gallegos que tocaron en Galicia y a los gallegos en la emigración. En el apartado de conjuntos y agrupaciones se reúnen las informaciones halladas sobre romerías y fiestas populares, ciegos guitarristas, las formaciones camerísticas como duos, tríos y cuartetos, las orquestas de cuerda pulsada encontradas por todo el territorio gallego y las Tunas universitarias, haciendo mención a la relación de Xoán Montes con la guitarra, a la interesante fuente sobre este período que es el libro *La Casa de la Troya* de Pérez Lugín, y a los pintores guitarristas.

Dentro del ámbito de la construcción se tratan os guitarreros de los que hemos tenido noticia en este período, en lo que es un apartado claramente incompleto que necesita un estudio específico y pormenorizado, como son Domingo y Jesús Villar, José Fernández Silva, Luis Martínez, Ambrosio Ordóñez, Francisco y Concepción González, Matías Valenzano, Francisco Núñez Rodríguez y sus colaboradores. Para finalizar esta última parte está el apartado de comercios, almacenes y tiendas de música, de las que se analizan todos los datos hallados en este final del siglo XIX, que hacen un total de dieciocho tiendas repartidas por todas las ciudades gallegas.

Los documentos antes referidos -los fondos de partituras, la actividad constructiva y comercial, los intérpretes y compositores, y sus recitales, las agrupaciones y formaciones camerísticas, las referencias bibliográficas, literarias e iconográficas- prueban la existencia de actividad guitarrística gallega desde sus antecedentes instrumentales medievales, pasando por todas las épocas históricas y artísticas hasta la actualidad. Tanto en el ámbito popular quanto en el académico, el uso de la guitarra y otros instrumentos de cuerda pulsada adquiere un carácter propio en Galicia, sea por interpretar música de sabor gallego, o por el papel social y cultural que estos instrumentos han tenido en la historia musical gallega, por lo que se puede hablar de una guitarra gallega.

Los anexos contienen, además de imágenes y transcripciones de documentos notariales, literarios e históricos, los catálogos, descripciones, listas de títulos y autorías, y las transcripciones de

obras escogidas de siete de los fondos guitarrísticos estudiados, que son ocho en total. Un breve estudio e imágenes de algunos de los métodos más importantes que no han sido tratados en el cuerpo de la tesis, dos biografías de guitarristas gallegos, la transcripción del manuscrito barroco, cartas y facturas de guitarristas y comerciantes, textos literarios e imágenes de interés y el informe inédito sobre los instrumentos del Pazo de Tor (Monforte) que informa de la actividad musical en los pazos gallegos.

La búsqueda de una clasificación basada en el equilibrio entre la evolución lingüística de las palabras y la organológica de los instrumentos da como resultado la comprensión de la diversidad de vocablos referidos a los instrumentos de cuerda pulsada con mástil. La palabra 'cítara' como término de significado genérico que se mantiene a lo largo de los tiempos explica su aplicación a instrumentos de diversas y, aún, opuestas características. Su equivalencia con el otro vocablo, 'viola' (vihuela), originario de otra rama lingüística, explica el actual trío de nombres, en portugués, *guitarra/viola/violão*. Del mismo modo, el estudio de los términos geográficos, o corónimos, explica las diferentes expresiones con las que fue conocido el instrumento en Europa a lo largo de los siglos. También se reconoce un elemento político, que no científico ni musicológico, dentro de las denominaciones: guitarra española, viola (vihuela) francesa, guitarra inglesa, guitarra portuguesa, guitarra/viola (vihuela) gallega.

La existencia de instrumentos de cuerda pulsada con mástil en la península Ibérica se comprueba desde los siglos II-III con la estela funeraria de la joven lusitana Lutatia Lupata. Este hecho implica el empleo de estos instrumentos entre los pueblos ibéricos romanizados, antes de la llegada de los árabes. Este dato podría afectar también a la etimología de la propia palabra 'guitarra'. El vacío documental entre los siglos III y XII, imposibilita realizar un trazado de uso y presencia de este tipo de instrumentos, pero no impide inferir que alguna presencia y uso debió de haber, pues sin ella no se explicaría el esplendor medieval, cima de la cultura, de la música y del poder político del Reino da Galiza durante los siglos XII, XIII e XIV.

Las canciones medievales gallego-portuguesas evidencian la existencia de músicos profesionales que tocan instrumentos

antecedentes de las guitarras, *a solo* o en pequeños conjuntos. Así como la iconografía gallega de esa época muestra esos mismos instrumentos, a veces reunidos en grandes conjuntos, como los de los Pórticos. De este elevado número de profesionales se infiere un aún más elevado número de aficionados en la época medieval gallega. Esta realidad no parece perder continuidad en las épocas posteriores a la vista de los documentos iconográficos y notariales. El ejemplo más destacado es la presencia constatada de grupos de estudiantes universitarios tocando guitarras por la calle en la Compostela del siglo XVI. Además, los documentos iconográficos, literarios y notariales analizados, así como las partituras conservadas, muestran numerosas señales de los diversos instrumentos de cuerda pulsada, tanto en las ciudades como en el ámbito rural, en edificios civiles y religiosos, a lo largo de siete siglos de historia de Galicia, desde el siglo XII hasta el XVIII.

En la Edad Moderna se construyen nuevos conceptos simbólicos relacionados con los instrumentos musicales en el ámbito religioso. Junto a la substitución de los reyes por ángeles aparece el conjunto exclusivo de instrumentos de cuerda con mástil, cuando antes eran de cordófonos en general (con o sin mástil). También se organizan los instrumentos con atributos psicopompos que favorecen el paso de las almas de la Tierra a los Cielos, poniendo las guitarras y otros cordófonos con mástil en un plano intermedio entre los instrumentos populares, que representan la Tierra, y los considerados ideales para representar la música de los Cielos, que son los órganos.

Las relaciones entre Galicia y Portugal se ponen de relieve durante los siglos XV y XVI a través del vínculo establecido entre artistas gallegos y portugueses, pero también en el siglo XVIII con los testimonios de los padres Benito Feijó y Torres Villarroel. Y en el siglo XIX a través de la familia Torres Adalid y las partituras impresas en Portugal o de música portuguesa existentes en los diferentes fondos gallegos. También los villancicos son un eslabón gallego-portugués, pues sus representaciones con personajes gallegos eran populares en Lisboa durante los siglos XVII y XVIII. En la tesis se estudian, además, algunos aspectos de la guitarra portuguesa, los guitarristas portugueses que actuaron en Galicia como Reinaldo Alvares Varela,

los guitarristas españoles que pasaron a Portugal como Agustín Rebel Fernández y las relaciones entre las Tunas gallegas y portuguesas.

La gran transformación de la sociedad europea después de la Revolución Francesa tuvo en Galicia efectos sociales y musicales semejantes a los observados en Europa. Representada en el Señor de Montenegro de Valle-Inclán, puede verse entre el final de la guerra del Francés (1814) y la primera tentativa de independencia (1846), una época *Biedermeier* galega. La emigración de las familias hidalgas del campo para la ciudad y la creación de una nueva élite urbana empleada en la Administración del nuevo Estado suponen un nuevo enfrentamiento social con efectos relacionados con la guitarra, como se ve en el Pleito de 1813-1817. Las reuniones burguesas y familiares, las relaciones económicas y políticas, se imponen en el mundo *Biedermeier* valleinclaniano unidos a la actividad musical.

El fondo Valladares es producto de esa intensa actividad cultural y familiar, iniciada ya en el siglo XVIII, pero alimentada sobre todo durante el XIX. Los fondos de Torres Adalid y Canuto Berea son también producto de una gran actividad comercial que empieza a despuntar en A Coruña. El denominado *Caderno do Francês* y el fondo de la catedral de Lugo proceden de una actividad musical con elementos militares y religiosos. Así los estamentos sociales de la burguesía, el liberalismo, lo militar y lo religioso influyen y producen en este siglo música para guitarra, entrelazada con la música popular gallega, peninsular y europea. La especial mención de Avelina Valladares se justifica en que a ella debemos la primera obra descubierta, para guitarra, escrita por una mujer gallega en el siglo XIX y un método manuscrito y anónimo, que es de momento uno de los más antiguos métodos para guitarra originales y conservados en los archivos gallegos.

Además de los repertorios de los fondos guitarrísticos, la presencia y uso de guitarras en la música popular se intuye en los pliegos de cordel, fenómeno literario relacionado con las personas con discapacidad visual o ciegas, cuya relación con la música, en especial a través de los instrumentos de cuerda, es histórica y conocida por toda Europa. La actividad de los ciegos guitarristas en la primera mitad del siglo XIX gallego también se observa en periódicos y coplas

populares. La regularización de la edición periodística en la segunda mitad del siglo propició el intercambio de ideas en todos los ámbitos, también en la música, aunque a veces haya sido crítico en exceso ha suministrado fuentes imprescindibles de información sobre guitarristas de la primera mitad del siglo XIX. En este siglo continúa la variedad instrumental de los instrumentos de cuerda pulsada con mástil en Galicia. En los fondos se conservan obras para guitarra de cinco órdenes y a lo largo del siglo se hacen populares los cordófonos que se tocan con púa tales como cistres (guitarra inglesa y portuguesa), mandolinas, bandurrias y nuevos laúdes. También habrá cítaras como instrumento diferenciado y esa misma palabra aplicada de modo genérico a los cistres para referirse a la guitarra portuguesa.

En esta segunda mitad del siglo XIX convivirán en la política las posiciones iberistas, el resurgir del galleguismo, el republicanismo y la paulatina construcción monárquica del nuevo Estado español. En todas esas posturas políticas ha habido gallegos y gallegas que, siendo conocidas por otras actividades, resultaron ser también guitarristas y/o mantener actividades relacionadas con la guitarra. Lo más destacable del amplio grupo de intérpretes aficionados de esta segunda mitad del siglo es la relación directa con la guitarra de las más importantes personalidades galleguistas: Juan Manuel Pintos, violinista del que pensamos era dueño de uno de los instrumentos originales conservados por su nieto Javier Pintos Fonseca, Rosalía de Castro y Ovidio Murguía, así como Daniel Castela. También Curros Enríquez se ha relacionado de modo fundamental con la guitarra por la muiñeira compuesta por su amigo Cesáreo Alonso Salgado sobre la que Curros ideó la letra de la famosa *Cántiga*, más conocida por el título popular *Unha noite na eira do trigo*.

Las escuelas para niñas y niños ciegos, sordos y mudos se convirtieron en los primeros establecimientos de enseñanza gestionados por entidades públicas, como la Universidad de Santiago de Compostela o el Ayuntamiento de Vigo, y estaban financiados por las diputaciones provinciales. En A Coruña, el centro era privado y su dueño un miembro de la Iglesia Católica. En todos los centros la enseñanza de música a los niños y niñas ciegos no era solo una materia permanente, sino una auténtica formación musical orientada al

futuro laboral del estudiantado. Otros centros de enseñanza fueron realizados con capital privado, como el Instituto de Cee, construido y financiado con los fondos que Fernando Blanco de Lema donó a la villa. Allí la enseñanza de música era también esencial y el conjunto de instrumentos que aún se conserva refleja el interés con que se impartían todas las especialidades. El número y tipo de guitarras originales de la primera década del siglo XX hacen del instituto ceense uno de los mayores centros guitarrísticos gallegos. Y el Museo de la Fundación Fernando Blanco constituye un ejemplo de dedicación y conservación de elementos educativos científicos, artísticos y musicales.

Los fondos de música para guitarra de esta época contienen mucha música de autor para guitarra sola, casi siempre basada en temas populares, operísticos, de zarzuela, balet o teatro. Pero también hay música popular gallega y música de autoría desconocida, conservada en manuscritos. La diferencia con los fondos de la primera mitad es el incremento de autores y autoras guitarristas y el paulatino abandono de algunos tipos de danzas europeas muy comunes en la primera mitad del siglo, como la contradanza, el rigodón y el galop. Estas danzas serían sustituidas, entre otras, por el vals, la mazurca y la polca. Las formaciones camerísticas, duos, tríos, cuartetos, pequeñas orquestas y también formaciones orquestales populares con más de 20 y hasta 40 miembros, se organizan por todo el territorio gallego. Desde las ciudades más importantes como Compostela, A Coruña, Ferrol, Lugo, Pontevedra, Vigo y Ourense, cuanto en los pueblos pequeños, sobre todo en la costa pero también en el interior, como los de Betanzos, Mugardos, Ribadeo, Viveiro, Pontedeume, Ordes, Vilagarcía, Rianxo, Padrón, Tui, Val Miñor, Redondela, Monforte y Portomarín.

En paralelo, pero siendo agrupaciones más antiguas, se desarrolla el fenómeno de las Tunas, que en el último tercio del siglo adquieren la forma administrativa de asociaciones universitarias, con cargos directivos y presidente, cuyos objetivos eran los de formar la agrupación y realizar conciertos y giras. Es importante recordar que en Galicia tenemos noticias de estudiantes universitarios que tocan guitarras desde el siglo XVI, y que la palabra 'tuna' se emplea en

Portugal de modo cotidiano para los grupos de músicos populares. Todo lo anterior levanta la sospecha de si las tunas serían agrupaciones musicales aún más antiguas de lo que conocemos hoy, no necesariamente ligadas a las Universidades, que serían parte de la tradición popular gallega de agrupaciones musicales con amplia representación de los instrumentos de cuerda pulsada. Teniendo en cuenta las numerosas representaciones iconográficas camerísticas, algunas de ellas incluso pequeñas orquestas, observadas desde el siglo XII hasta el XIX, parece haber una continuidad en este tipo de formaciones que siempre han estado en la órbita de la guitarra.

El numeroso grupo de guitarristas aficionados que también eran pintores y literatos, pertenecientes a la segunda mitad del siglo XIX, indica la continuidad de la integración de la guitarra como instrumento de formación musical y artística entre las otras artes liberales, que desde el principio del siglo venían desarrollando los intelectuales gallegos. En lo referente a la construcción, se presentan unas informaciones que necesariamente deberán ser desarrolladas en posteriores trabajos. Los datos analizados se limitan a los indicios del comercio de madera gallega en los siglos XVI y XVII, y los constructores gallegos de la segunda mitad del XIX. Con esos datos parece evidente que es necesaria una investigación más profunda y específica para trazar la posible línea histórica entre la práctica musical gallega y la construcción de instrumentos con la materia prima más importante del país. Por último, los numerosos almacenes de música en las ciudades que venden guitarras y otros instrumentos de cuerda pulsada, además de sus respectivos accesorios y partituras, suministran también espacios para el encuentro musical, la formación de redes de músicos y ofrecen un fin de siglo protagonizado por una intensa actividad e interés por el comercio guitarrístico en Galicia.

A tod@s @s guitarristas

Investiga a verdade do teu tempo
e encontrarás a tua poesia.

[Versos de Celso Emilio Ferreiro
no poema "A poesia é verdade"
em *Longa noite de pedra* (1962)].

Por companheira tenho
a voz da guitarra.

[Versos de Sophia de Mello Breyner
no poema "Bach Segóvia guitarra"
em *Geografia* (1967)].

ÍNDICE GERAL

ABREVIATURAS	33
INTRODUÇÃO.....	39
1. Justificação e objetivos do trabalho	39
2. Estado da questão.....	40
3. Fontes.....	44
4. Metodologia	46
5. Agradecimentos	48
6. A guitarra na península ibérica. Quadro conceptual.....	50
6.1. A questão dos cordofones dedilhados europeus.....	50
6.1.1. Elementos não determinantes	52
6.1.2. Proposta de classificação.....	54
6.2. Palavras e imagens em textos antigos	61
6.2.1. Biunivocidade inexistente	63
6.2.2. Contextos mudam, palavras ficam	66
6.2.3. Procedência frente a origem	70
6.3. Proposta democrática de leitura dos contextos	72
6.3.1. A península da Espanha	72
6.3.2. A Idade Moderna peninsular	77
PRIMEIRA PARTE: ANTECEDENTES	87
CAPÍTULO 1. SÉCULO XII	103
1.1. A lírica medieval galego-portuguesa	103
1.2. Pórtico da Glória de Santiago de Compostela	108
CAPÍTULO 2. SÉCULO XIII	113

2.1. São Lourenço de Carvoeiro, Silheda	113
2.2. Paço de Gelmirez, Compostela	116
2.3. Pórtico do Paraíso da catedral de Ourense	120
CAPÍTULO 3. SÉCULO XIV	123
3.1. São Domingos de Ribadavia	123
3.2. São Francisco de Betanços	125
CAPÍTULO 4. SÉCULO XV	129
4.1. São Martinho de Noia.....	129
4.2. Santa Maria de Caldas de Reis	133
4.3. Os Rodrigues da guitarra.....	135
CAPÍTULO 5. SÉCULO XVI	145
5.1. São Julião de Ventosa, Agolada	145
5.2. Santiago do Deão, Póvoa do Caraminhal	148
5.3. Hospital de Peregrinos, Compostela	150
5.4. Colégio de São Jerome, Compostela	153
5.5. Pleito de 1565	157
5.6. Visitas Reais à Universidade, Compostela.....	158
5.7. Juan Díez de Betanços.....	159
CAPÍTULO 6. SÉCULO XVII	161
6.1. São Martinho Pinário. Sacristia.....	161
6.2. Ata da Catedral de Santiago de Compostela	164
6.3. Testamento de Pedro Periañez, Mestre de Capela	165
6.4. Mosteiro de Samos, Sárria.....	167
6.5. Nossa Senhora da Antiga, Monforte	170
6.6. O músico ambulante de Antonio de Puga	172
6.7. São Martinho Pinário. Coro baixo.....	177
6.8. Capela da Assunção da catedral de Ourense	183
6.9. Diego Fernández Sotomayor	186

6.10. Manuscrito Guerra	187
6.10.1. Sobre Miguel Marín Arén	188
6.10.2. Duas canções do Manuscrito Guerra.....	191
6.11. São Salvador de Mourisco, Paderne de Alhariz.....	194
CAPÍTULO 7. SÉCULO XVIII	195
7.1. Santa Maria a Real, Usseira	195
7.2. Catedral de Ourense. Órgãos barrocos.....	197
7.3. Nossa Senhora dos Remédios, Verim	200
7.4. São Salvador de Cela Nova	203
7.5. Santa Maria a Real, Entrimo	205
7.6. Santa Maria de Laroá, Ginzo de Límia	206
7.7. Santa Baia de Anfeoz, Cartelhe	210
7.8. Nossa Senhora da Expectação da catedral de Tui.....	213
7.9. São Martinho Pinário. Caixas do órgão	214
7.10. Catedral de Lugo. Retábulo da Virgem	215
7.11. Casa Grande de Rosende, Sober	216
7.12. Paço da Rua Nova, Vila Nova da Arouça.....	218
7.13. São Francisco, Ourense.....	223
7.14. São Pedro de Cea, Vila Garcia. Fonte.....	224
7.15. Pleito por uma viola de 1778	226
7.16. Feijó, Zernadas e Torres Villaroel	229
7.17. Manuscrito barroco. Museu da Ponte Vedra	237
7.17.1. Sobre a partitura	238
7.17.2. Descrição do Manuscrito Barroco.....	239
7.17.3. Sobre as peças	240
7.17.4. Questões relativas à transcrição	241
SEGUNDA PARTE: SÉCULO XIX (1ª METADE)	249
CAPÍTULO 8. A GUITARRA POPULAR GALEGA	255

CAPÍTULO 9. O <i>BIEDERMEIER</i> GALEGO.....	267
9.1. A guitarra, protagonista desta época	269
9.2. Pleito por uma guitarra, 1813-1817.....	271
9.3. As guitarras conservadas na Galiza.....	275
9.3.1. Viúva de Parizot e Lauriol.....	275
9.3.2. Voiriot.....	281
9.4. Os recitais de guitarra.....	281
9.5. Os fundos musicais.....	284
9.5.1. O fundo da família Valladares	286
9.5.2. O Caderno do Francês	315
9.5.3. O fundo da catedral de Lugo	326
9.5.4. A música para guitarra dos Torres-Adalid.....	330
9.5.5. O arquivo de Canuto Berea (1ª parte).....	340
9.6. Os intérpretes de Entre Séculos (XVIII-XIX).....	349
9.6.1. Antonio Tenreiro Montenegro Caveda.....	350
9.6.2. Francisco Baltar	351
9.6.3. Naya.....	355
9.6.4. José María Canals	360
9.6.5. Lenzano e Solloso.....	365
CAPÍTULO 10. UMA QUERELA HISTORIOGRÁFICA.....	367
TERCEIRA PARTE: SÉCULO XIX (2ª METADE)	373
CAPÍTULO 11. AS GUITARRAS DE ROSÁLIA CASTRO	381
11.1. A guitarra inglesa de Rosália.....	386
CAPÍTULO 12. O ENSINO DA GUITARRA/VIOLA	389
12.1. Centros de ensino musical na Galiza.....	391
12.2. A Escola Lopez Navalón em Compostela.....	393
12.3. Escola de Cegos da Corunha	401
12.4. O Liceu Fernando Blanco de Cee.....	403

12.5. Aulas particulares em Compostela	412
12.6. Academia de música César Rivera em Vigo	413
12.7. As escolas de Betanços	414
CAPÍTULO 13. OS FUNDOS DE MÚSICA PARA GUITARRA	417
13.1. Fundo Jesus Ínsua Yanes, Ortigueira.....	417
13.2. Fundo Local de Música de Rianjo	419
13.3. O Arquivo Canuto Berea (2ª parte).....	422
13.4. A guitarra no Museu da Ponte Vedra.....	425
13.4.1. O legado de Javier Pintos Fonseca.....	426
13.4.2. A partitura de Evangelino Taboada.....	437
13.4.3. A moinheira de Campo Castro	441
CAPÍTULO 14. GUITARRISTAS DA 2ª METADE DO SÉCULO	445
14.1. Os guitarristas compostelanos	446
14.1.1. A família Castro <i>Chané</i>	446
14.1.2. Gabriel Barcia López	449
14.1.3. Julio Mirelis García.....	451
14.2. Guitarristas da Corunha	453
14.2.1. Jorge Yáñez	453
14.2.2. Manuel González Nieto.....	455
14.2.3. Victor Morelli.....	455
14.3. A guitarra na Ponte Vedra.....	456
14.3.1. Alonso Abal	456
14.3.2. Manuel e Carlos Quiroga Losada.....	457
14.3.3. O entorno de Javier Pintos Fonseca	460
14.4. A guitarra nas barbearias galegas	462
14.4.1. Baltasar Piñeiro Fariña	463
14.4.2. Modesto Casasnovas Pereira.....	467
14.4.3. Ramón Gutiérrez Parada	469
14.4.4. Eduardo Rey Custodio	470

14.5. Mais guitarristas ourensanos	473
14.5.1. Eulogio Gallego Martínez.....	473
14.5.2. Paco Roque	474
14.5.3. Cesáreo Alonso Salgado	476
14.6. Guitarristas ferrolanos	479
14.6.1. Vicente Franco Fernández	479
14.6.2. Juan Parga Bahamonde.....	481
14.7. Os irmãos Salaverri de Mondonhede	495
14.8. A lucense Paz Armesto de Quiroga (1882-1964).....	497
 CAPÍTULO 15. GUITARRISTAS NÃO GALEGOS NA GALIZA	 501
15.1. Agostinho/Agustín Rebel Fernández.....	502
15.2. Reinaldo Alvares Varela	507
15.3. Casimiro Tarantino Nicolau	508
15.4. José Fola e Eduardo del Vando	510
15.5. Tárrega, Tost e outros catalães	514
15.6. A família Nebot	514
15.7. Trinidad Huerta, Toboso e mais guitarristas	516
15.8. <i>Tocaores</i> na Galiza.....	518
15.9. Julia Óscar e família	522
15.10. Irmãos Zelis	522
15.11. Miss Zaida	524
 CAPÍTULO 16. GUITARRISTAS GALEGOS NA EMIGRAÇÃO	 529
16.1. Centro Galego da Havana.....	530
16.2. Centro Galego de Buenos Aires	535
16.3. Mirelis no Rio de Janeiro	538
16.4. Centro Galego de Montevideu	540
16.5. Centro Galego de Madrid	542

CAPÍTULO 17. CONJUNTOS E AGRUPAMENTOS.....	545
17.1. Romarias e festas populares.....	546
17.2. Cegos guitarristas.....	550
17.2.1. Antonio Jiménez Manjón	553
17.2.2. O duo Brassó e Pereira.....	559
17.2.3. O cego Gerónimo Ducha.....	560
17.3. Duos, trios e quartetos. A cítara.....	562
17.4. As orquestras de cordofones dedilhados.....	565
17.4.1. Em Compostela	566
17.4.2. Na Corunha	571
17.4.3. No Ferrol	575
17.4.4. Em Betanços.....	578
17.4.5. Em Mugardos	581
17.4.6. Em Ribadeu.....	582
17.4.7. Em Viveiro	583
17.4.8. Em Pontedeume	583
17.4.9. Em Ordes.....	585
17.4.10. Na Ponte Vedra	586
17.4.11. Em Vila Garcia.....	593
17.4.12. Em Rianjo.....	594
17.4.13. Em Vigo	596
17.4.14. Em Tui.....	601
17.4.15. No Vale Minhor	602
17.4.16. Em Redondela	607
17.4.17. Em Ourense	609
17.4.18. Em Monforte	610
17.4.19. Em Porto Marim.....	611
17.4.20. Em Mondonhede.....	612
17.4.21. Em Lugo.....	613
17.5. A plebeia guitarra de Montes	614
17.6. As Tunas universitárias.....	616

17.6.1. A Tuna Compostelana	622
17.6.2. A Tuna Corunhesa	625
17.6.3. A Tuna Ferrolana	626
17.6.4. A Tuna Lucense	627
17.6.5. A Tuna Ourensana	627
17.6.6. A Tuna Pontevedresa	628
17.6.7. A Tuna Viguessa	629
17.7. A Casa da Tróia	630
17.8. Os pintores guitarristas	638
CAPÍTULO 18. A VIOLARIA GALEGA	641
18.1. Domingo e Jesús Villar	643
18.2. José Fernández Silva	644
18.3. Luis Martínez	646
18.4. Ambrosio Ordóñez	646
18.5. Francisco e Concepción González	646
18.6. Matias Valenzano	652
18.7. Francisco Núñez Rodríguez	654
18.8. Os colaboradores de Francisco Núñez	655
18.9. Francisco Núñez, editor	657
CAPÍTULO 19. COMÉRCIOS, ARMAZÉNS E LOJAS DE MÚSICA.....	661
19.1. Corunha	662
19.1.1. Canuto Berea Rodríguez (3ª parte)	662
19.1.2. Manuela Franco, viúva de González Alonso	663
19.2. Compostela	666
19.2.1. Primeiras iniciativas	666
19.2.2. Manuel Penela Asorey	667
19.2.3. José Cardalda Castro	670
19.3. Ponte Vedra	671
19.3.1. <i>Bazar Helénico</i>	671

19.3.2. Benito López Paratcha	674
19.3.3. Sucursal de Canuto Berea	675
19.4. Vigo	676
19.4.1. Mariano Miguel Alonso	676
19.4.2. Andrés Gaos Espiro.....	680
19.4.3. Francisco Sánchez Puga.....	681
19.5. Ferrol.....	687
19.5.1. Saturnino Montalbo.....	687
19.5.2. Antonio Oliver	688
19.5.3. Enrique Bruquetas Ervet	690
19.6. Ourense	691
19.6.1. Ramón Modesto Valencia	691
19.7. Lugo	693
19.7.1. A tacabaria Ducha	694
19.7.2. O bazar de José Varela Hortas	694
19.7.3. A perfumaria de Ubalda Ulloa	695
CONCLUSÕES	699
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	705
ÍNDICE DE IMAGENS, TABELAS E GRÁFICOS	809
1. Imagens	809
2. Tabelas	844
3. Gráficos.....	844
ANEXOS	845
ÍNDICE DOS ANEXOS	847
Anexo 1. Manuscrito barroco. Transcrição	849
Anexo 2. Pleito Ozores-Baradat. Imagens.....	855

Anexo 3. Pleito Ozores-Baradat. Transcrição	857
Anexo 4. Volumes factícios (BUSC). Imagens.....	883
Anexo 5. Volumes factícios (BUSC). Descrição	887
Anexo 6. Fundo Valladares. Catálogo.....	895
Anexo 7. Fundo Valladares. Descrição	947
Anexo 8. Fundo Valladares. Autoras/es	999
Anexo 9. Fundo Valladares. Títulos.....	1001
Anexo 10. Fundo Valladares. Textos I e II	1005
Anexo 11. Fundo Valladares. Partituras.....	1043
Anexo 12. Caderno do Francês. Catálogo	1061
Anexo 13. Caderno do Francês. Descrição	1087
Anexo 14. Caderno do Francês. Autoras/es	1113
Anexo 15. Caderno do Francês. Títulos	1115
Anexo 16. Caderno do Francês. Partituras	1117
Anexo 17. Álbum de Fernando de Torres. Catálogo.....	1127
Anexo 18. Álbum de Fernando de Torres. Descrição	1179
Anexo 19. Álbum de Fernando de Torres. Autoras/es	1209
Anexo 20. Álbum de Fernando de Torres. Títulos.....	1211
Anexo 21. Álbum de Fernando de Torres. Partituras.....	1213
Anexo 22. Arquivo Canuto Berea. Catálogo.....	1225
Anexo 23. Arquivo Canuto Berea. Descrição	1291
Anexo 24. Arquivo Canuto Berea. Autoras/es	1339
Anexo 25. Arquivo Canuto Berea. Títulos.....	1341
Anexo 26. Arquivo Canuto Berea. Partituras.....	1343
Anexo 27. Arquivo da Catedral de Lugo. Partituras	1361
Anexo 28. Fundo Jesús Ínsua Yanes. Catálogo.....	1375
Anexo 29. Fundo Jesús Ínsua Yanes. Descrição	1397
Anexo 30. Fundo Jesús Ínsua Yanes. Autoras/es	1403
Anexo 31. Fundo Jesús Ínsua Yanes. Títulos.....	1405
Anexo 32. Fundo Jesús Ínsua Yanes. Partituras.....	1407

Anexo 33. Fundo Local de Música de Rianjo. Catálogo	1421
Anexo 34. Fundo Local de Música de Rianjo. Descrição.....	1437
Anexo 35. Fundo Local de Música de Rianjo. Autoras/es	1461
Anexo 36. Fundo Local de Música de Rianjo. Títulos	1463
Anexo 37. Fundo Local de Música de Rianjo. Partituras	1465
Anexo 38. Fundo Javier Pintos Fonseca. Catálogo	1483
Anexo 39. Fundo Javier Pintos Fonseca. Descrição	1569
Anexo 40. Fundo Javier Pintos Fonseca. Autoras/es	1601
Anexo 41. Fundo Javier Pintos Fonseca. Títulos.....	1605
Anexo 42. Fundo Javier Pintos Fonseca. Partituras.....	1609
Anexo 43. Guitarra Voiriot	1627
Anexo 44. Alalá e Alvorada de José Castro Chané. Análise e partitura	1631
Anexo 45. Fundo da S.C.P. El Eco. Balada para contralto. Partitura	1643
Anexo 46. Biografia Ramón Gutiérrez Parada. Partituras.....	1647
Anexo 47. Biografia Eulogio Gallego Martínez	1673
Anexo 48. Método de Julio Mirelis. Partituras	1693
Anexo 49. Métodos de Agostinho Rebel Fernandez	1699
Anexo 50. Carta de Agostinho Rebel Fernandez.....	1711
Anexo 51. Cartas e facturas de Canuto Berea.....	1713
Anexo 52. Artigo de Ramón Álvarez de la Braña	1721
Anexo 53. Informe da Sirgo Torcendo sobre o Paço de Tor	1727

ABREVIATURAS

ACB:	Arquivo Canuto Berea.
AdD:	Ayuntamiento de Doneztebe.
a. d.:	autoria desconhecida.
a. d. n. E.:	antes da nossa Era.
AdG:	Almanaque de Galicia.
AG:	Alma Gallega. Montevideu.
AHPOu:	Arquivo Histórico Provincial de Ourense.
AL:	Almanak Laemmert.
Alm:	Almanaque. Pliegos de cordel, tradición oral, romancero. Blog.
AN:	A Noite.
AR:	A República. Porto.
ARG:	Arquivo do Reino de Galicia. RA: Real Audiência do ARG.
BA:	Boletín Alzapúa.
BBEE:	Boletín Bibliográfico Español y Estrangero.
BCPMHAO:	Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense.
BeHT:	Bíblia em Hebraico Transliterado.
BM:	Boletín Musical. Diretor: J. M. ^a Varela Silvari.
BMIG:	Boletín Mercantil e Industrial de Galicia.
BDMdM:	Biblioteca Digital Memoria de Madrid.
BHdE:	Boletín Histórico del Ejército. Montevideu.
BNE:	Biblioteca Nacional de España.
BNF:	Bibliothèque National de France.
BNP:	Biblioteca Nacional de Portugal.
BVMdC:	Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
BOPC:	Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña.
BOPL:	Boletín Oficial de la Provincia de Lugo.
BPI:	Boletín de la Propiedad Intelectual.

BUSC:	Biblioteca da Universidade de Santiago de Compostela.
ca.:	<i>circa.</i>
CdF:	Caderno do Francês.
CdG:	Correo de Galicia. Buenos Aires.
CdM:	Correio da Manhã.
CdP:	Crónica de Pontevedra.
CdV:	Catálogo de Vigo.
CGLib:	Classical Guitar Library.
DdAC:	Diario de avisos de La Coruña.
DdAM:	Diario de avisos de Madrid.
DdD:	Diccionario de Dicionarios.
DdG:	Diario de Galicia.
DdL:	Diário de Lisboa.
DdM:	Diario de Madrid.
DdP:	Diario de Pontevedra.
d. n. E.:	da nossa Era.
DOdMG:	Diario Oficial del Ministerio de la Guerra.
DRAE:	Diccionario de la Real Academia Española.
EdG:	Eco de Galicia. Diario de la tarde. Lugo.
EdlR:	Eco de la Revista.
EA:	El Alcance.
EAn:	El Áncora.
EAnun:	El Anunciador.
EAO:	El avisador orensano.
EAt:	El Ateneo.
EBdE:	El Boletín del Ejército.
EC:	El Compostelano.
ECdL:	El Correo de Lugo.
ECe:	El Certámen.
ECG:	El Correo Gallego.
ECdG:	El Centinela de Galicia.
ECGa:	El Criterio Gallego.
EDdP:	El Diario de Pontevedra.
EDdS:	El Diaro de Santiago.
EDL:	El Domine Lucas. Enciclopedia pintoresca universal.
EE:	El Estudiante.

EEm:	El Emigrado. A Estrada.
EEC:	El Eco Comercial.
EEdG:	El Eco de Galicia. Buenos Aires.
EEdGa:	El Eco de Galicia. Havana.
EEdGL:	El Eco de Galicia. Lugo.
EEdS:	El Eco de Santiago.
EEdT:	El Eco de Tambo.
EEG:	El Eco de Galicia. Compostela.
EG:	El Gallego.
EGCNP:	Escuela gratuita de Ciegos y Niños Pobres.
EHdM:	El Heraldo de Madrid.
EHG:	El Heraldo Gallego.
EL:	El Látigo.
ELu:	El Lucense.
EM:	El Mendo.
EMG:	El Magisterio Gallego.
ENdG:	El Norte de Galicia.
EO:	El Obrero.
EP:	El País.
EPa:	El Panorama.
EPB:	El Progreso. Betanços.
EPG:	El Pensamiento Gallego.
EPo:	El Popular.
EPP:	El Progreso. Ponte Vedra.
EPuG:	El Pueblo Gallego.
ER:	El Regional.
ES:	El Santiagués.
ET:	El Telegrama.
ETr:	El Trabajo.
FdV:	Faro de Vigo.
FFBdL:	Fundación Fernando Blanco de Lema.
FS:	Folhas soltas.
FTA:	Fernando Torres Adalid.
GAP:	Guitarra Arte Pulsado. Foro guitarrístico em Internet.
GD:	Galería Dramática. Coleccion de las mejores obras del teatro antiguo y moderno español y del extranjero.

GdBA:	Guitarrería de Buenos Aires. Blog.
GdC:	Gazeta de Coimbra.
GDdV:	Galicia. Diario de Vigo.
GdG:	Gaceta de Galicia.
GdM:	Gaceta de Madrid.
GenM:	Galicia en el Mundo.
GH:	Galicia Humorística.
GM:	Galicia Moderna. Havana.
GMPdS:	Gazeta marcial y política de Santiago.
GnT:	Galicia no Tempo.
HC:	História Compostelana.
HE:	Hispania Epigraphica.
HODL:	Hoja Oficial del Lunes.
IeI:	Industria e Invenciones.
JdC:	Jornal do Commercio.
JPF:	Javier Pintos Fonseca.
Ib.:	Ibidem.
Id.:	Idem.
IG:	Ilustración gallega. Revista de literatura, ciencias, artes y salones.
IMSLP:	International Music Score Library Project. Petrucci Music Library.
JF:	Juegos Florales.
LB:	Liceo Brigantino.
LC:	La Colmena.
LCE:	La Correspondencia de España.
LCG:	La Correspondencia Gallega.
LGdS:	La Gacetilla de Santiago.
LI:	La Integridad.
LIM:	La Idea Moderna.
LLG:	La Lealtad Gallega.
LM:	Le Ménestrel. Journal de Musique.
LN:	La Noche.
LO:	La Oliva.
LOp:	La Opinión. Diario de Pontevedra.
LP:	La Paz. Periódico político y literario.

LPG:	La Patria Gallega.
LPP:	La Pequeña Patria.
LR:	La Región.
LRP:	La Revista Popular.
LV:	La Vanguardia.
LVG:	La Voz de Galicia.
LVdIV:	La Voz de la Verdad.
LVM:	La Voz de Mondoñedo.
LVdM:	La Voz de Morrazo.
MG:	Mundo Gráfico.
MHVL:	Memória Histórica do Val do Límia.
MIMO:	Musical Instrument Museums Online.
MM:	Miscelánea Mindoniense.
MMA:	Metropolitan Museum of Art.
MPV:	Museu da Ponte Vedra.
NV:	Noticiero de Vigo.
OP:	O Paiz.
OPAC:	OPAC SBN Catalogo del servizio bibliotecario nazionale.
OTMdP:	O Tio Marcos d'a Portela.
PBO:	Pleito Baradat-Ozores.
PdF:	Portal do Fado.
PV:	Pastas vermelhas.
RAC:	Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
RAE:	Real Academia Española.
RCGM:	Revista Centro Gallego. Montevideú.
RdG:	Revista de Galicia.
RdI:	Relatórios do Itamaraty.
RISM:	Repertoire Internationale des Sources Musicales.
RLdEE:	Revista Literaria de El Español.
RSEAPS:	Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago.
RRSEAPS:	Revista da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago.
s.:	século.
s. d.:	sem data.

ss.:	seguintes.
SGAE:	Sociedad General de Autores y Editores.
TH:	The Harmonicon.
TEMLR:	The European Magazine and London Review.
TMW:	The Musical World.
UANL:	Universidad Autónoma de Nuevo León.
UME:	Unión Musical Española.
VG:	Vida Gallega.
V&A:	Victoria and Albert Museum.

INTRODUÇÃO

1. JUSTIFICAÇÃO E OBJETIVOS DO TRABALHO

Um dos elementos mais interessantes para o estudo é a própria vida, pois as raízes que povoam a nossa infância, os caminhos que escolhemos mais tarde, o que fazemos na nossa vida adulta, a pouco que refletimos estão cheios de motivos de reflexão, de contextos e de segredos históricos que ajudam a nos realizar tal como somos no dia a dia e nos acompanham até à nossa última hora. A autora desta tese escolheu desde criança a guitarra como instrumento de expressão musical, orientada pela inclinação de um pai e o amor de um irmão, os primeiros músicos da sua história. Tudo o que veio depois: a educação musical no conservatório, o mundo guitarrístico, a descoberta da música popular galega, a fascinação pelos arquivos galegos de música, são consequências daquelas primeiras experiências.

Nascida na Galiza, no ano de 1973, a autora viveu sem o saber os primeiros anos da Transição espanhola. Na década de 80 descobriu as paixões intelectuais da sua vida no seio de uma família humilde mas, ao seu modo, ilustrada. Na década de 90 lavrou um caminho profissional definido e claro que a tornava guitarrista, ou seja, intérprete de música num instrumento galego, artesanal, de longa história, num contexto social protagonizado pela aceleração tecnológica, a música electrónica e a explosão digital. Assim, um meio de vida antigo e tradicional, como é a interpretação e a docência de um instrumento feito de madeira, começava a coexistir com um mundo hipermoderno.

Mas isso tudo ainda não explicava experiências para as que a autora só tinha perguntas. A aprendizagem musical do seu pai no Brasil, o repertório galego do seu irmão guitarrista, as reuniões, recitais e encontros literários e musicais, onde a guitarra era sempre obrigada. De onde é que saía todo aquele potencial guitarrístico

popular galego, que mais tarde a autora veria refletido nas famílias do seu alunado. Pois, com os anos, ía vendo que parte do seu alunado chegava ao conservatório desde um entorno já guitarrístico. A autora desconhecia o passado galego do instrumento e sentia imensa curiosidade por saber se também tinha havido variedade de cordofones, como noutros países. Desterrada do galeguismo, nada explicava a existência de uma guitarra popular galega ou a emergência no último terço do século XX de toda uma associação guitarrística. Fazia-se a cada dia mais premente a necessidade de uma história da guitarra galega.

O resultado das pesquisas foi a descoberta de uma realidade esquecida, o traçado de uma linha histórica que começa na Idade Média e continua, sem interrupção documental, durante todos os séculos a seguir. O texto deveu limitar-se até ao fim do século XIX, pois a informação era tanta que excedia o âmbito de um único trabalho. A tese desenvolve-se na descrição da guitarra/viola na Galiza desde os seus antecedentes históricos no século XII, e seguintes, até ao século XIX, a sua história, a obra dos intérpretes galegos e a atividade concertística, a vertente popular e a vertente erudita, a música de câmara e os agrupamentos guitarrísticos galegos, a edição, a construção e o comércio.

Estes versos do poeta e professor brasileiro Roberto Pontes, no seu poemário *Breve Guitarra Galega* (Silva, 2017) escrito em 2002, ilustram o trabalho da peregrina autora que, silenciosamente, ía traçando respostas como quem abre os olhos a uma paisagem que sempre tinha estado aí:

A flor na pedra sorrindo
Com seu jeito de mistério
Escuta o cantar dos anjos
E o rumor dos peregrinos.

2. ESTADO DA QUESTÃO

Desde a primeira inscrição do projeto de tese na USC, em fevereiro de 2013, sabíamos que seria necessário realizar um bom trabalho de campo e de arquivo para conhecer, realmente, o estado da

questão em matéria de guitarra/viola na Galiza. Que até esse momento poucos guitarristas se tinham interessado nela como instrumento galego era uma evidência académica. Os tratados, histórias e publicações guitarrísticas mundiais não diziam grande coisa, e as numerosas publicações espanholas não ofereciam melhores informações.

Porém, havia um bom número de pesquisadores, académicos e não académicos, a realizar um trabalho enorme de reflexão sobre a música galega. No s. XIX, intelectuais como José María Varela Silviri, Ramón de Arana e Manuel Murguía, tinham nomeado guitarristas históricos entre os seus trabalhos sobre música. Em 1916 González-Besada publicava umas notas biográficas sobre Rosália Castro como guitarrista. Isidoro Guede (VG, 1959) lembrava as palavras de Borobó, um dos primeiros intelectuais em reconhecer o papel da guitarra na nossa música popular, quando se perguntava se não seria ela a mais eficaz produtora de saudade, mais ainda do que a gaita. No seu artigo, Guede remetia ao mundo medieval como raiz do emprego da guitarra na Galiza, mostrava o seu valor como instrumento acompanhante e celebrava que a guitarra tivesse adquirido a categoria de instrumento de concerto. Pela sua parte, Borobó, nos meados do s. XX, entendia a guitarra como instrumento criador da melhor lírica galega, pensando na *Cântiga* de Curros/Salgado e na Rosália guitarrista e poeta (Borobó, 1999).

No ano 1977 põe-se em funcionamento a *Agrupación Guitarrística Galega* de Vigo, em cujo boletim deu-se a conhecer o desenvolvimento guitarrístico do seu tempo, publicando partituras, resenhas de gravações, biografias e todo tipo de artigos sobre a guitarra, organizando recitais e encontros e dinamizando o espaço guitarrístico galego até à sua dissolução em 1984.

Já no fim do século XX, os trabalhos da professora Margarita Viso (Soto, 1990, 1993, 2006) sobre o fundo musical Adalid propiciaram o estudo por parte da professora Carolina Queipo (2007, 2015) de alguns aspetos guitarrísticos desse fundo, ligados à música operística. Em 1998 sai o estudo sobre os barbeiros de Rivas Villanueva. Em 2001, Cores Trasmonte publica o seu trabalho sobre a Tuna compostelana. Em 2004, Marcelino Álvarez López dedica um

livro aos grupos de plectro em Betanços. Em 2015 sai o trabalho académico intitulado *Agrupación Guitarrística Galega (1977-1984)* da mão do guitarrista Sergio Franqueira Barca (Franqueira, 2015). Outros trabalhos trataram sobre músicos galegos que agora sabemos também eram guitarristas, e/ou intérpretes de cordofones dedilhados, como o violinista Manuel Quiroga (Cambeiro, 2015) ou o regente José Castro Chané (Gómez e Cancela, 2017). Também outros trabalhos históricos mencionam guitarristas, como os de Estrada (1930), Adrio (1935), Alonso Salgado (1987), Varela de Vega (1990), Sánchez Dopico (1993), Axeitos (1995), Landín (1999), Rey Majado (2000), Ocampo Vigo (2001), González Martín (2005), Álvarez Lebrede (2007), Almuinha (2008), Castro (2010-2011), Romero (2012), Barros Presas (2015), Ares (2016), Comoxo e Santos, (2016), entre outros. E os trabalhos portugueses ajudaram a contextualizar os dados da Galiza, como os de Lambertini e Vieira (1899-1915), Veiga de Oliveira (1966), Campos (1975), Giacometti (1981), Lopes Graça (1991), Vieira Nery e Ferreira de Castro (1991), Cabral (1999), Morais (2002, 2003, 2007), Picado (2004), Sardinha (2005, 2010), Ferreira (2008).

Além disso, no tempo de realizar este trabalho havia também um número crescente de partituras de música galega para guitarra, composta tanto por guitarristas históricos quanto contemporâneos, que chegava às nossas mãos como atraída por um inesperado destino. Era a música de Luis Eugenio Santos Sequeiros, que recebemos da sua família durante o curso 1999-2000 em Cangas do Morraço. Depois, vimos a de Manuel Herminio Iglesias, achada no conservatório ourensano em 2002-2003. E a feliz descoberta em 2006 do fundo musical da família Valladares, em Vilancosta, Berres (A Estrada), cujo estudo, para a autora iniciático, foi o detonador e motor primeiro do empreendimento do presente trabalho (Rei-Samartim, 2009; Orjais e Rei-Samartim, 2010).

Entretanto, músicos e intérpretes começavam a publicar e gravar as suas obras na Galiza. Assim, o primeiro labor interpretativo e docente do grande Andrés Segovia na década de 60 e 70 impulsionou o motor da atividade guitarrística galega que foram os professores Tomás Camacho e Antonio Uxío Mallo, acompanhados, entre outros,

por Parga Vila, José Luis Sanluis e Tino Prados (Franqueira, 2015). Nesse contexto apareceriam as publicações de Blanca Lorenzo e Miguel Anxo Murado para virginal e guitarra em 1989. A partir de 1998, as da luguesa Concepción Plantón Meilán. Em 2006 começam a aparecer as obras para guitarra da viguesa Gloria Rodríguez. Em 2009 chegaria a primeira seleção de música do fundo Valladares e a música arranjada por Paco Barreiro, uma das obras mais elaboradas e respeitadas com o carácter galego da nossa música popular. Em 2010, a música de Pepe Evangelista sobre motivos da literatura galega, gravada pelo guitarrista corunhês Ramón Carnota. Sobre melodias galegas, também se publicam obras da autora desta tese. Javier Jurado recupera em 2011 uma obra para duas guitarras do Mestre Vide. No mesmo ano Pablo Rodríguez apresenta a música para guitarra do seu pai Enrique Rodríguez Iglesias e a sua própria.

Em 2012 grava-se um disco de recuperação de repertório histórico galego por parte do guitarrista tudense Samuel Diz, intitulado *Guitarra Clásica Galega*. Publicam-se obras de Antonio Rocha, que tem composições inéditas desde a última década do s. XX, e de Mateo Arnáiz. Darío Moreira, guitarrista viguês assentado na Andaluzia, começa também a publicar obras de sabor galego e alta sofisticação. E, finalmente, na altura do encerramento deste trabalho, da mão de Sergio Franqueira sai a música do histórico Xosé Chas, autor da mais prolífica obra galega para guitarra até ao momento.

Outros guitarristas galegos ou estabelecidos na Galiza publicam transcrições e gravam discos de autores clássicos como Margarita Escarpa, José Manuel Dapena, Marcos Díaz, Eulogio Albalat, José Luís Fernández, Javier Abralles, Ángela Ferreiro, Iago Reigosa, e a autora desta tese. Guitarristas galegos de formação clássica avançam também no âmbito da música antiga e da música moderna, como Tin Novio, Fernando Reyes, Rafael Muñoz, Eneas Freire ou Oswaldo Oro. Também o âmbito da violaria galega se desenvolve através dos trabalhos de José Álvarez, Luis Cepeda e César Arias, seguidos por outros jovens construtores. Ao longo destes anos apresentam-se numerosas guitarristas a realizarem o necessário labor da interpretação *a solo* ou em agrupamentos, clássicos e modernos, além de novos compositores e arranjadores cujos nomes

não aparecem neste breve e incompleto resumo. Ainda no âmbito da música popular, a guitarra nas suas variadas formas atuais (clássica, acústica, eléctrica, cavaquinho, rajão, ukulele e outros cordofones dedilhados) desenvolve-se amplamente em todo tipo de agrupamentos.

Alguns compositores galegos e portugueses com obras para guitarra na atualidade são Fernando Lopes-Graça, António Victorino d'Almeida, Octavio Vázquez e Sérgio Acevedo. Outros autores do s. XX compuseram obras para guitarra baseadas na música galega, como a *Suite Compostelana* (1964) de Federico Mompou, a *Suite galaica* (1982) de Amando Blanquer, a *Sonata del Pórtico* (1994) de Antón García Abril, a suite *Deu-la-deu* (2008) de Rudesindo Soutelo e a *Fantasia galaica* (2008) de Juan Durán que precedem as *Cantigas de Santiago* (2015) do galês Stephen Goss. Tem havido nos últimos tempos alguns festivais especializados como a *Semana da Guitarra* (Vigo), e outros onde se programa música para guitarra como, entre outros, os festivais universitários, o desaparecido *Via Stellae*, os ainda existentes *Semana do Corpus* (Lugo), *Festival Pórtico do Paraíso* (Ourense) e os *Espazos Sonoros*, que se realizam por todo o território galego. Para finalizar este apartado, lembrar que entre os intérpretes estabelecidos na Galiza acha-se uma importante personalidade da história universal da guitarra, cuja influência na atividade galega foi fundamental nas últimas décadas, como é David Russell.

3. FONTES

Devido à falta de trabalhos académicos sobre a guitarra galega, as nossas pesquisas têm-se elaborado fundamentalmente a partir de fontes primárias. Uma das nossas maiores fontes de informação foram as visitas aprofundadas aos arquivos, bibliotecas e museus galegos, onde se acharam alguns dos fundos de partituras. Também resultaram imprescindíveis o contato e entrevistas com as famílias de guitarristas históricos, os seus arquivos particulares, e a consulta às hemerotecas clássicas e digitais.

Nas fontes secundárias, além de toda a bibliografia musical sobre temas galegos, artigos, livros, poemas e outras manifestações literárias, contamos com a inestimável ajuda de outros pesquisadores

amigos que partilharam connosco a sua informação. Bem como o emprego da Internet, que facilitou o acesso rápido e cómodo a muita bibliografia que, de outro modo, teria sido mais complicado ou mesmo impossível de consultar.

Os arquivos, bibliotecas e museus visitados ou consultados foram: Biblioteca Geral da USC, Biblioteca da Faculdade de Geografia e História da USC, Biblioteca da Faculdade de Filologia da USC, Biblioteca e Arquivo da Cidade da Cultura, Biblioteca de Estudos Locais da Corunha, Biblioteca da Deputação Provincial da Corunha, Biblioteca da Deputação Provincial de Ourense, Biblioteca da Universidade de Vigo, Arquivo Canuto Berea, Arquivo Histórico Universitário da USC, Arquivos Históricos Diocesanos de Compostela, Ourense, Lugo e Mondonhede, Arquivo Histórico Provincial de Ourense, Arquivo do Reino de Galiza, Arquivo Municipal de Betanços, Arquivo Municipal de Lugo, Arquivo da Catedral de Lugo, Arquivo Municipal de Vila Franca de Xira, Arquivo da Torre do Tombo de Lisboa, Arxiu Històric de les Ciències de la Salut, Arquivo da Catedral de Valladolid, Arquivo Histórico Municipal de Donostia, Eresbil Musikaren Euskal Artxiboa, Musikene Mediateka, Museu do Povo Galego, Museu da Ponte Vedra, Museu Pedagógico de Galiza, Museu e Igreja de São Martinho Pinário, Museu da Catedral de Santiago, Registo Civil de Compostela e de Ourense.

Uma outra fonte importante foram as entrevistas às famílias que conservam o acervo e memória dos seus parentes guitarristas. Ao longo destes anos essas entrevistas foram realizadas à família Valladares, à família Torres-Adalid, à família Pintos-Fonseca, à família Taboada-Otero, a família de Gutiérrez Parada, à de Ínsua Yanes, à família Salaverri-Leiras, à família Santos-Castroviejo, à de Amador Campos, à de Manuel Fernández-Deza, à família Saralegui, à família Varela-Díaz, à de Benito Silva, à de Marino Pumar, à de Alfonso Temes, à família Varela.

Finalmente, os centros religiosos visitados, que têm grande peso na primeira parte da tese, foram o mosteiro de Usseira, mosteiro de São Domingos de Ribadavia, mosteiro de São Salvador de Cela Nova, convento de Vila Franca do Bierzo, igreja de Santa Baia de

Anfeoz, igreja de Santa Maria de Caldas, igreja de São Francisco de Betanços, igreja de São Francisco de Ourense, as catedrais de Santiago, Lugo e Ourense e os Seminários de Compostela, Lugo e Ourense. Os centros civis visitados foram o antigo Hospital de Peregrinos, hoje Hostal dos Reis Católicos, o Paço de Gelmirez, o Paço de Tor, o Paço de Vilasuso e a Casa Grande de Vilancosta.

4. METODOLOGIA

No ano 2013 começamos a fase de recolha de informação realizando um reconto da música para guitarra de autores galegos que conhecíamos até esse momento. A seguir, iniciamos um processo de vaziado da hemeroteca digital *Galiciiana*, fazendo as procuras pelos termos: 'guitarra', 'guitarrista', 'rondalla' e 'tuna'. No total foram mais de quinze mil notícias peneiradas entre os jornais disponíveis na digitalização realizada pela Biblioteca e Arquivo da Cidade da Cultura, em Compostela. Esse processo deu como resultado um enorme número de nomes próprios conhecidos e desconhecidos até ao momento no mundo da guitarra e da cultura em geral, e constituiu a base principal sobre a que se estruturou a tese.

A partir da informação jornalística chegamos a dados que somente podiam ser consultados nos arquivos, bibliotecas e museus, tais como fontes epistolares, dados administrativos, fundos de partituras e fontes fonográficas. Também graças a essas informações nos temos dirigido aos familiares de alguns dos guitarristas históricos. E é graças aos nossos informantes, muitos deles pesquisadores amigos, que temos chegado também a informações e famílias fulcrais para este trabalho. As visitas e entrevistas a familiares realizaram-se ao longo dos anos, algumas mesmo antes de 2013, dando-as por concluídas em 2019. Paralelamente, em especial para a informação do primeiro capítulo, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre edifícios históricos com possível iconografia de cordofones. E pusemos em andamento uma série de excursões por território galego cujo resultado foi a obtenção de um variado conjunto de fotografias de diversos exemplos iconográficos existentes na atualidade de cordofones dedilhados e guitarras/violas. Era outubro de 2017 quando

iniciamos a fase de redação da tese, que se demorou até fevereiro de 2020.

Na fase de redação tomamos várias decisões na hora de ordenar a informação para poder apresentá-la de modo compreensível: A primeira foi explicar, à luz dos dados iconográficos, que a guitarra na Galiza não era um único instrumento, mas uma família de cordofones dedilhados que ao longo dos séculos tomaram diferentes formas e deram lugar a diversos termos linguísticos que era preciso esclarecer para entendermos melhor a história peninsular desta família instrumental. A etimologia e história das palavras ajudou para entender a alternância em português dos vocábulos 'guitarra' e 'viola' e para contextualizar os diversos nomes que recebeu este instrumento ao longo da história europeia.

A segunda decisão importante, relativamente ao uso da língua, foi a de empregar a linguagem inclusiva e a alternância de género gramatical nas categorias empregadas para a catalogação e no próprio corpo da tese. Além da necessária reforma linguística que a igualdade entre géneros exige e a obrigação das pesquisadoras de trabalhar nessa direção, esta decisão era necessária precisamente pela presença de mulheres guitarristas em todos os capítulos, as quais sem essa vontade de equilíbrio, ver-se-iam constantemente apagadas dentro das categorias masculinas da linguagem.

Uma terceira decisão foi a de catalogar, descrever e listar todos os fundos partituras que chegaram às nossas mãos. Realizamos, pois, oito catálogos e análises de fundos de música para guitarra/viola com características bem diferentes. Para isso tomamos como base a proposta de catalogação do RISM (1996), adaptando-a às circunstâncias e condições de cada um dos conjuntos de partituras, o que resultou em catálogos e descrições com uma base comum, mas também com as suas particularidades, como a extensão, muito diversa em cada um dos casos, o tipo de partituras manuscritas e impressas, e a sua distribuição em cada fundo. Finalmente, apresentamos em cada caso uma seleção de imagens e/ou de partituras transcritas em notação moderna.

A tese está redigida em língua portuguesa empregando a norma do Acordo Ortográfico de 1990, atualmente vigente. Os

catálogos, descrições e listagens de autores e títulos, bem como outros documentos e partituras foram classificadas no volume de anexos pela sua extensão. O sistema de citas é o proposto pela APA, *American Psychological Association*, que foi o sugerido pela USC junto com o formato de página e resto de elementos de edição.

Por último, esclarecer que o nome da autora que aparece na capa da presente tese, sendo o nome oficialmente reconhecido e coincidente com a inscrição formal da tese na USC, não se corresponde com o nome artístico e académico pelo que a autora é conhecida: Isabel Rei Samartim, para o âmbito artístico, e Rei-Samartim, Isabel, para as citações académicas. Mais informação no ORCID da autora: <https://orcid.org/0000-0003-1819-3755>.

5. AGRADECIMENTOS

Num trabalho coletivo como o que tem sido a elaboração desta tese é obrigado agradecer àquelas pessoas e entidades o seu apoio e ampliação das informações aqui analisadas, pois sem elas o presente resultado não teria sido possível. Em primeiro lugar, agradecer aos professores catedráticos de Musicologia e História da Música, respetivamente diretor e tutor desta tese, Javier Suárez-Pajares, da UCM, e Carlos Villanueva Abelairas, da USC, que confiaram na linha de pesquisa e cujo apoio tem sido fundamental para este trabalho. Ao resto do professorado da USC, em especial a Pilar Alén Garabato, José Manuel López Vázquez, José Ángel Docobo Duránte, David Chao Castro e Javier Garbayo Montabes, que colaboraram nas pesquisas. E também ao professor e poeta brasileiro Roberto Pontes, do Ceará, que amavelmente me enviou o seu poemário.

Aos amigos e amigas que se tornaram autênticas bibliotecas musicais e que generosamente brindaram informações fulcrais: José Luís do Pico Orjais e Teresa Rodríguez, Xico de Carinho, Ramon Pinheiro Almuinha, Alejo Amoedo Portela, Miguel Ángel López Fariña, Carlos Rey Cebral, Sergio de la Ossa, Belén Bermejo López, Andrés Díaz Pazos, Edelmiro Martínez Cerredelo, Manuel Seoane Feijóo, Rosario Martínez Martínez, Javier Jurado Luque, André Pena Granha, António Gil Hernández, Isaac Alonso Estraviz, Xoán Carlos

Lagares, José Luis Barreira, Sergio Franqueira Barca, Manuel Herminio Iglesias Vázquez, Milagros Bará Viñas, Manuel Andrade Valinho, Fernando Pereira González, Xavier Valle-Inclán Alsina, Teodomiro Cardalda, Darío Areas Domínguez, Xosé Paz Fernández, Alberto Cancela Montes, Sergio de la Ossa, Francisco Luengo, Fernando Reyes Ferrón, Pastor Fábrega-Álvarez, Margarita García Escarpa, Antonio Rocha Álvarez, José Manuel Dapena, Miguel Anxo Murado García, Paco Barreiro, Ángel Castañer, Patricia García Sánchez-Migallón, Laura Touriñán Morandeira, Samuel Diz, Pablo Rodríguez, Helena de Alfonso, José Lara Gruñeiro, Juan Carlos Monedero Fernández-Gala, Celso Álvarez Cáccamo, Ernesto Vázquez Souza, Teresa Moure Pereiro, Hugo da Nóbrega Dias, José André Porto Taboada, César Arias, Antonio Pérez, Fernando Buide, Fernando Forneiro, Moncho do Orzán, João Aveledo, Rafael Montes, Rafael Salgado, Paloma García, María Giménez, Tin Novio, Manuel Vilas, José Pan, Jara.

À familia Valladares, especialmente a María del Carmen Ferreirós; à familia Torres-Adalid, especialmente a Íñigo Sangro de Liniers e Carmen Blasco Vizcaíno; à familia Pintos-Fonseca, especialmente a Marina Pintos-Fonseca Sánchez; à familia Taboada-Otero, especialmente a María Elena Taboada; à familia de Gutiérrez Parada, especialmente a Paulino Izquierdo Gutiérrez; à familia de Ínsua Yanes, especialmente a Margarita Ínsua Cal; à familia Salaverri-Leiras, especialmente a Luís Joaquín Salaverri; à familia Santos-Castroviejo, especialmente a Iago Santos; à familia de Amador Campos, especialmente a María Nieves Rodríguez Prieto; à familia de Manuel Fernández-Deza, especialmente a Genoveva Rodríguez e filhas; à familia Saralegui, especialmente a José Luís Saralegui Rodrigo; à familia Varela-Díaz, especialmente a Xurxo Varela e María Manuela Díaz; à familia de Benito Silva, especialmente a Xoán Silva e Sofía Alonso Silva; à familia de Marino Pumar, especialmente a José Pumar; à familia de Alfonso Temes, especialmente a Salvador e Milagros Bará; à familia Varela, especialmente a João Aveledo.

A todo o pessoal das entidades públicas de consulta que me atendeu, especialmente a Mabela Casal, Almudena Quintáns, Ana Andrade, Concepción García, María Jesús Fortes, Ángeles Tilve,

Mónica Arribas, Isabel Almuiña, Rosa Méndez, Ana María Rubín, Lénia Oliveira, Sara Fajula, Koldo Bravo, Jon Bagüés e Arantxa Arzamendi.

Aos centros religiosos: mosteiro de Usseira, convento de Vila Franca do Bierzo, freguesia de Santa Baia de Anfeoz, freguesia de Santa Maria de Caldas, freguesia de São Francisco de Betanços, freguesia de São Francisco de Ourense, freguesia de São Domingos de Ribadavia, freguesia de São Salvador de Cela Nova, e as catedrais de Santiago, Lugo e Ourense.

Ao pessoal que me atendeu nos centros civis, como o Paço de Gelmirez e o antigo Hospital de Peregrinos, hoje Hostal dos Reis Católicos. Além de entidades privadas como Nova Galicia Banco, em especial a Paloma Vela.

E muito especialmente à Internet, ferramenta indispensável da investigação no século XXI.

6. A GUITARRA NA PENÍNSULA IBÉRICA. QUADRO CONCEPTUAL

6.1. A questão dos cordofones dedilhados europeus

Ao longo do último século a musicologia tentou pôr ordem no caos documental e organológico dos instrumentos europeus de corda dedilhada. Com base em informações tomadas de fontes diversas com diversas contextualizações e, em grande parte, o uso da intuição histórica e evolutiva, os pesquisadores tentaram explicar o caminho seguido pelos diversos ramos de cordofones dedilhados empregados ao longo e largo da Europa mas não chegaram a estabelecer um acordo na nomenclatura dos instrumentos. A pesquisadora italiana Ella B. Nagy (2017, p. 99-110) explicou no seu trabalho *Strumenti musicali a pizzico nel tardo medioevo* os problemas derivados dessa falta de acordo, e tentou sistematizar, dentro do possível, a maneira em que a confusão se foi elaborando ao longo dos séculos:

Le diverse rappresentazioni iconografiche (affreschi, sculture, miniature e decorazioni marginali nei manoscritti, oggetti decorati, ecc.) raramente sono accompagnate da una legenda che ci

fornisce il nome degli strumenti raffigurati. Per questo motivo la nomenclatura degli strumenti raffigurati nelle fonti iconografiche rappresenta un problema molto complesso e richiede una ricerca sistematica.

Ao estudar as diferentes denominações dos instrumentos nas Cantigas de Santa Maria, a doutora Nagy obteve entre quatro e oito nomes e as suas variantes de cada um dos cordofones nomeados. Por isso, ela tentou estabelecer um tipo de ordem muito semelhante ao que neste trabalho oferecemos, que passa por entender a origem etimológica dos vocábulos tratados, dado que a evolução das línguas europeias pode dar uma referência dos caminhos que seguiram os instrumentos musicais. A inexistência de uma nomenclatura ordenada e acordada incrementou a atual profusão de informações inconexas, registadas em textos históricos ao longo de muitos séculos, textos que oferecem termos com todo tipo de variantes morfológicas, informações que em não poucos casos interferem ou se contradizem. Para além das dificuldades próprias da interpretação de textos antigos, diversas línguas, caligrafias e estado dos documentos, também está a complicação de entender sociedades e contextos de outras épocas e a escassa formação nas áreas da linguística e da política, necessárias para intuir o contexto e significado em cada lugar e momento histórico, a capacidade de deslocação, de influência e de transformação das palavras que, igual que a dos instrumentos, não tem limite.

Nagy conclui, e coincide com a nossa tese, que a identificação dos instrumentos deve ter em conta o espaço linguístico-geográfico e o período histórico em que estão em uso. Em muitos casos, para suprir esta falta de compreensão do contexto destacam-se elementos que, ainda sendo musicais, não cumprem uma função organológica fundamental como para influir sobre a classificação dos instrumentos. A continuação apresentamos alguns conceitos que deveriam revisar-se para melhorar a ordenação e sistematismo no estudo organológico referente aos cordofones dedilhados europeus.

6.1.1. Elementos não determinantes

Sendo elementos importantes para a descrição pormenorizada de cada um dos exemplares, e sendo também características próprias dos cordofones dedilhados europeus, os seguintes não são elementos determinantes para a elaboração de um conjunto familiar de cordofones. Eles representam bem a variedade de possibilidades existente ao longo da história musical europeia, mas se nos detivermos em excesso neles, podem ser as árvores que não deixam ver a floresta:

1) Os vocábulos pelos que são referidos os instrumentos. O facto de receberem nomes diferentes ou variantes ao longo da história não fazem os cordofones da mesma família pertencer a outra família ou mesmo serem instrumentos diferentes, eles continuam a ser o mesmo instrumento elaborado com características próprias de cada lugar e cada construtor, mas cujos elementos organológicos básicos não são alterados. Exemplo: guitarra, viola, violão. No Brasil o acordeão é chamado de sanfona no Nordeste e de gaita no Sul, entanto a sanfona ou viola de roda é conhecida por realejo.

2) A corda dedilhada ou friccionada. Este é um elemento técnico de ataque das cordas que, com certeza, influi notavelmente no resultado sonoro e que sem dúvida implica modificações nos cordofones que são adaptados para se tocar com arco. Mas não é um elemento organológico básico capaz de distinguir as grandes famílias de cordofones na Idade Média e boa parte da Idade Moderna. Mesmo se diria que ainda hoje um violino e um violão [guitarra] conservam no seu nome a marca que os une à sua origem comum como integrantes da mesma família de instrumentos, ainda que a sua construção, técnica, repertório e função musical se tenham afastado nos últimos séculos.

3) O uso do plectro. Este é um elemento que, com certeza, influi no timbre, na técnica interpretativa da mão direita e afecta ao estilo da música tocada nos cordofones, mas tal como o emprego do arco, o facto de tocar com plectro não é determinante na hora de estabelecer as características organológicas gerais da família à que pertence um instrumento.

4) O toque rasgado ou ponteadado. Estes elementos técnicos de interpretação musical podem ser aplicados a quase todos os

cordofones de braço e mesmo aos sem braço. Servem para diferenciar estilos musicais ou técnicas de dedilhado, mas não como base para qualquer consideração organológica básica orientada à distinção de famílias de instrumentos.

5) O número de cordas, o material com que se elaboram e o seu encordado. Em todas as épocas vemos os mesmos ou semelhantes cordofones dedilhados em diversos lugares da Europa, simultaneamente construídos com diverso número de cordas, diversa afinação, diversa disposição destas cordas sobre o instrumento e diversos sistemas de encordoamento. A capacidade combinatória das variáveis é enorme, por isso estes elementos por si sós não ajudam a determinar as características gerais de uma família de cordofones.

6) Os diferentes tamanhos de um mesmo cordofone. Nos instrumentos de sopro mais modernos essa realidade é tão comum que diretamente se fala em famílias: a dos clarinetes, a dos saxofones, etc. Ainda que dentro de cada família todos sejam aerofones de diferente tamanho, número de chaves, e inclusive na forma do tubo e no tipo de palhetas a empregar, não há dúvida de que estas diferenças não impedem a um 'soprano' e a um 'baixo' serem assumidos ambos como 'clarinetes'. O mesmo aconteceu em épocas recuadas com os cordofones dedilhados que, mesmo com nomes e tamanhos diferentes, não deixam de ser instrumentos da mesma família, sendo labor de quem pesquisa o reconhecer estas famílias, ordená-las e contextualizar a sua presença e uso.

7) O fundo liso ou curvo. Há exemplos da mesma família, e até do mesmo instrumento, construídos com fundo liso e com fundo curvo em todas as épocas. Por isso, também não é este um elemento construtivo fulcral na hora de realizar uma classificação organológica. Registam-se violas como a de Belchior Dias de fundo ligeiramente curvo e outras de fundo plano, como as populares portuguesas e as atuais guitarras. Há bandolins de fundo curvo mas também de fundo plano como o de Luigi Bortolotti (1815). Igualmente acontece com as tamburas, consideradas alaúdes, e com os banjos (MIMO 1).

8) A confusão entre origem e procedência. Às vezes, no intuito de estabelecer a procedência de um instrumento a musicologia cai no erro de atribuir uma suposta origem ao lugar, país ou região de onde

foi tomado o instrumento. Dada a escassa informação sobre estas origens primeiras, que nalguns casos se remontam à Pré-História, parece mais adequado reparar nas procedências. A importância de diferenciar bem estes dois conceitos radica em que a procedência não inclui qualquer marca de natividade ou pertença de um instrumento a um país, nação ou qualquer entidade política-administrativa moderna.

6.1.2. Proposta de classificação

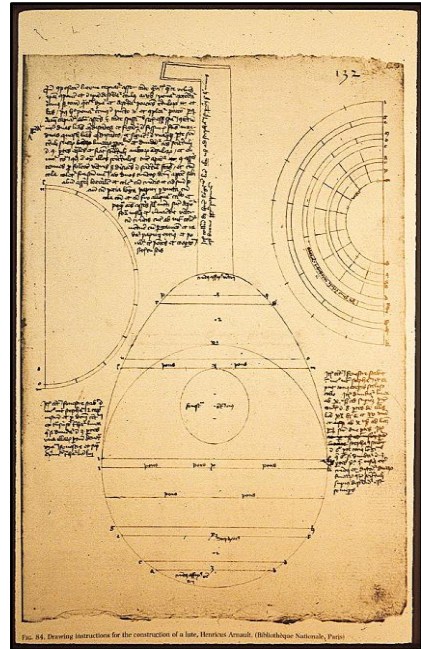
Para elaborar uma taxonomia ordenada dos cordofones dedilhados de braço e explicar a sua evolução na história precisam-se somente uns poucos elementos classificadores básicos e comuns a todas as variantes. Nós escolhemos dois referentes visuais que consideramos fundamentais e não dizem respeito ao som próprio de cada instrumento mas sim ao seu aspeto físico. Com base nisto, os elementos construtivos gerais que podem ajudar a ordenar as diversas famílias europeias de cordofones compostos seriam a existência de braço harmónico e a forma da caixa de ressonância. Poderíamos dizer que se um cordofone dedilhado possui braço e caixa de ressonância, ele pertencerá a alguma das três grandes famílias: as violas/guitarras, os alaúdes e os cistres.

Sabemos que do ponto de vista da construção, a forma da caixa de ressonância não é um elemento fundamental, pois o instrumento pode ser construído para realizar música de maneira eficiente tendo a caixa qualquer forma que se desejar. Daí a enorme variedade de cordofones da qual vimos falando. Mas, do ponto de vista classificador da organologia, o elemento mais básico, o que mais dá nas vistas, o que a tradição organológica emprega já para reconhecer os primeiros documentos iconográficos da história dos cordofones dedilhados de braço é a forma da caixa de ressonância. Por isso, propomos levar a sério a descrição destas formas e definir elementos básicos comuns que podem ajudar a estabelecer uma taxonomia coerente e funcional.

A proposta classificatória de Hornbostel e Sachs, sistemática e ordenada, trata as cítaras como cordofones simples e separa-as dos alaúdes e guitarras: "3.1. *Simple chordophones or zithers*" (MIMO 2).

Esta separação não permite ver a origem comum destas grandes famílias que nos mostra a Linguística. Se tivermos em conta que o termo *guitarra* é derivado do genérico *kithara* (Coromines, 1980-1991), que Coromines trata a *citola* também como derivado do mesmo termo, e se, como se verá no capítulo dedicado ao século XIX, em épocas mais próximas ainda se chama de cítara qualquer tipo de cordofone dedilhado, não parece lógico separar na classificação organológica as cítaras (*zithers*) das guitarras (*guitars*). Na nossa proposta, as cítaras dividem-se em instrumentos de braço e sem braço. O ramo das cítaras de braço incluiria as três grandes famílias de cordofones dedilhados: as guitarras/violas, os alaúdes e os cistres. E o ramo das cítaras sem braço seria a relativa às harpas, saltérios e resto de cordofones com harpa, que incluiria também os instrumentos de tecla como cravos e pianos.

Um dos mais antigos planos de construção de alaúdes que se conservam na Europa é o de Henri Arnaut de Zwolle, médico alemão que escreveu sobre astronomia, construção de máquinas e instrumentos musicais. Este plano acha-se no volume factício realizado no século XV a conter cinco textos de diversos autores sobre questões diversas como a construção de máquinas e tabelas astronómicas, a música e a construção de instrumentos musicais¹ (Arnaut, 1460).



Im. 1: Fólio 132r, Manuscrito Latin 7295. Henri Arnaut de Zwolle. Bibliothèque Nationale de France.

¹ As obras e autores contidos neste volume factício, no *Département des manuscrits*, cota: Latin 7295, da *Bibliothèque nationale de France*, são: 1.º *Descriptio instrumenti cuiusdam astronomici, quod Saphea vocatur: authore Joanne de Lineriis; accedunt ejusdem canones*. 2.º *Turketi tractatus, qui horizon dicitur, editus à Magistro Francone de Polonia; sive liber*

O estabelecido nesses fólhos não é uma invenção dos autores mas uma compilação do conhecimento de séculos anteriores que os copistas e tratadistas transmitem, resumem e atualizam ao seu tempo². Assim, vemos no fólho 132r do volume factício um plano para a construção de um alaúde, realizado por Arnaut de Zwolle.

No desenho pode apreciar-se como elemento básico da construção o grande círculo que determina a estrutura mais elementar da caixa de ressonância. Com relação a esse único círculo inicial organizam-se o resto de linhas que vão conformando a caixa oval do instrumento. Desse modo poderíamos classificar todos os alaúdes como aqueles cordofones de braço cuja caixa de ressonância está basicamente configurada por um único círculo originário.

A cintura das caixas das violas/guitarras está inicialmente formada pela união de dois círculos, como pode apreciar-se nos diferentes exemplos medievais. As variantes desta classe podem ter os círculos iguais ou de diferente diâmetro, o círculo superior pode estar transformado em uma forma quase romboide, como nas citolas, ou ambos os círculos estarem estilizados de forma a produzir uma suave cintura, como na guitarra barroca.

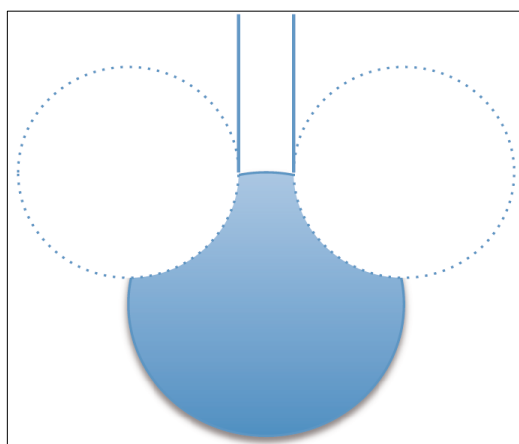
de nominibus partium instrumenti astronomici, quod dicitur Turketus, et de ejusdem utilitatibus. 3.º Opus cujus is est titulus: libri duo de motibus planetarum per instrumenta manualiter mota: hujusce operis initio haec antiqua manu annotata reperias; Magister Henricus Arnault, Medicus Alemannus de Zuvoles, qui olim Divione domicilium elegit, superiorem litteram scripsit, et hunc librum suo labore compilavit, clarus scientia horologiorum; qui in aede beati Stephani Divionensis sepultus media navi, plurimum laudis sibi reliquit anno 1460. 4.º Liber proportionum musicalium: authore Magistro Joanne de Muris, olim Canonico Parisiensi. 5.º Philonis liber de ingeniis aquarum: finis desideratur.

² Arnaut de Zwolle copiou da sua mão o tratado *Speculum Musicae* de Jacques de Liège, o maior tratado de música conservado da Idade Média, inicialmente atribuído a Johannes de Muris por conter no texto um outro livro deste autor, o *Musica speculativa*. A constante presença de outros autores nos tratados medievais indica o fluxo acumulativo da informação e o modo de formação do conhecimento nessa época.



Im. 2: Viola com cintura de dois círculos de igual tamanho.
www.flickr.com (12/03/2016).

Finalmente, as caixas piriformes, típicas dos cistres, resultam da combinação básica de três círculos, um interno e dois externos. O círculo interno tem a mesma base que os alaúdes, os dois círculos externos configuram a parte superior da caixa com a característica forma de lágrima ou pêra, quer dizer, uma caixa que a partir do braço alarga-se formando dois ombros convexos que se arredondam até conformar um corpo circular, com maior ou menor suavidade na transição dos ombros para o corpo.



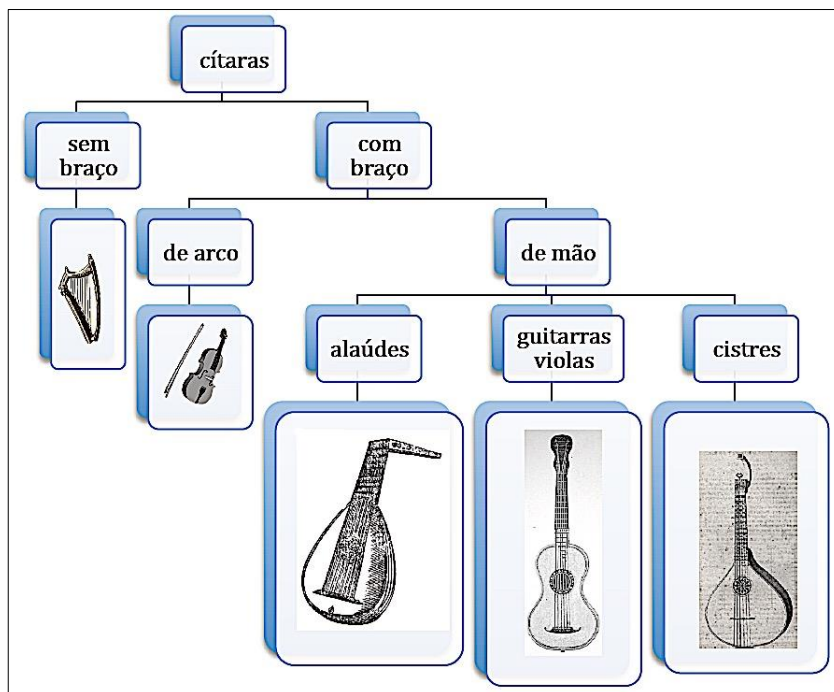
Im. 3: Plano básico com três círculos.

Como acontece com as duas classificações anteriores, esta forma ideal e básica também desenvolveu ao longo da história um número elevado de variações, combinações e transformações.

A continuação apresentamos, com base no anteriormente explicado, uma proposta de classificação básica dos cordofones dedilhados de braço. Provavelmente nem todos os exemplares de instrumentos conservados cumprem à perfeição todas as características dos diferentes tipos e formas. Esta proposta faz referência aos elementos básicos já explicados que podem ser identificados em cada instrumento, mas devido à enorme criatividade da construção de instrumentos será possível achar algum exemplar a oferecer maior dificuldade de classificação. É importante termos em conta que um mesmo construtor podia fazer todo tipo de cordofones. Assim podem achar-se exemplares com combinações variadas entre elementos típicos dos alaúdes, das violas e dos cistres. As possibilidades são imensas, por isso achamos necessária uma simplificação que permita estabelecer com um critério estável e coerente o tipo de cordofone que estamos a estudar³.

Em Álvarez (1982, II, p. 785 e 877) lemos que J. M. Lamaña classifica as fídulas em quatro classes: a) caixa oval, b) periforme, c) estrangulada e d) em forma de oito. Lamaña (1973, p. 61-64) também identifica semelhanças familiares entre as fídulas de arco e as violas, citolas e baldosas de mão, das quais afirma que "pueden ser considerados como instrumentos derivados de la fídula pulsada o punteada". Queremos, assim, considerar todos os cordofones de braço, com o objetivo de ordená-los, focando-nos especialmente nos dedilhados.

³ Uma pesquisa rápida por Internet leva-nos à página www.atlasofpluckedinstruments.com (15/12/2017) onde se podem observar classificadas umas vezes como alaúdes e outras como cistres, o que para nós são violas/guitarras, de caixa formada por dois círculos básicos.



Im. 4: Proposta de classificação dos cordofones.

Tendo em conta a classificação geral Hornbostel-Sachs, propomos uma divisão conceitual dos cordofones compostos de braço que, de maneira idealizada, podem abranger os inúmeros tipos e formas havidos e por haver entre estes instrumentos. Os objetivos desta classificação são facilitar o seu estudo sistemático, pôr de relevo as semelhanças e origem comum de todos estes instrumentos e evitar a confusão de informações contraditórias na sua identificação. Assim, reduzimos a três categorias a classificação de Lamaña, estabelecendo que as caixas de ressonância podem ser integradas em três grandes grupos ideais e existentes na organologia de todos os tempos:

1) Caixa circular ou oval: O elemento definidor é um único círculo ideal que se dá nas caixas com forma circular, oval e todas as suas possíveis modificações: ombros retos e resto do corpo oval, base reta ou adornada com um bico saliente e resto do corpo oval, ou escafoide, ou forma oval mas com os costados retos. Inclui fídulas

circulares e ovais, alaúdes e todos os seus derivados, mandoras, orfarion, teorbas, e todos os instrumentos que possuam uma forma idealmente arredondada.

2) Caixa com cintura: O elemento definidor é a formação de uma cintura ou estreitamento, um espaço cingido que divide em duas partes a caixa de ressonância através da combinação de dois círculos fundamentais que podem ser de igual ou diferente diâmetro. Tem, portanto, duas cavidades, não necessariamente simétricas, unidas pelo estreito da cintura. Envolve os tipos "estrangulado" e em "forma de oito" de Lamaña, incluindo todas citolas, violas de mão, de arco e toda a família dos violinos e das guitarras/violas, tenham mais ou menos cintura, fundo liso ou curvo, sejam tocadas com ou sem plectro, ou guardem maior ou menor proporcionalidade entre a parte superior e inferior da caixa. Também inclui o organistrum e o seu derivado moderno, a sanfona.

3) Caixa triangular: O elemento definidor é o triângulo formado pela combinação de três círculos, que dá a forma de pêra ou lágrima, isto é, qualquer forma que constate uma figura idealmente triangular onde a parte mais larga é a inferior, sendo a superior mais estreita, que se vai abrindo de forma convexa. Inclui todos os cistres, tenham fundo liso ou curvo, sejam tocados com ou sem plectro, tenham cordas de metal ou de tripa e diversos tamanhos: gigas medievais, liras bizantinas, rabecas medievais, bandolins, bandurras, guitarras inglesas (cittern, gittern) e portuguesas.

Nos documentos medievais aparecem menções ao cistre, alaúde, bandurra, guitarra, viola, citola e muitos mais cordofones de braço. A atividade musical medieval vista através da variedade instrumental parece ser imensa, o cimo de toda uma civilização. Tenha-se em conta que estas três formas básicas já se percebem nos documentos indo-europeus mais antigos que se conservam sobre cordofones de braço, que são os das culturas da Ásia Menor. Hoje a sua formulação simplesmente constata a permanência ao longo dos milénios e dos continentes de uns padrões básicos de constituição dos cordofones cujas variantes são inúmeras mas que cumprem sempre algum desses três elementos comuns.

Uma preocupação por mostrar o mosaico completo dos cordofones de braço europeus observa-se no livro *Die Laute* (Schlegel e Lüdtke, 2011), onde o texto vai acompanhado de um cartaz ilustrativo com os instrumentos desde a Idade Média ordenados por épocas e famílias. Nesta publicação, os cordofones de braço dedilhados são catalogados como da família dos alaúdes. Na classificação proposta nesta tese os alaúdes seriam cordofones compostos, de braço, dedilhados, de caixa circular ou oval. Neste último subgrupo não poderiam incluir-se a guitarra/viola nem o cistre, que formariam outras subfamílias.

A necessária visão do conjunto e os documentos históricos relativos à construção de instrumentos pode abrir a perspectiva de ter existido uma escola de construção europeia de cordofones de braço dedilhados, evoluída ao longo dos séculos XVI a XIX, que é o período em que se dispõe de originais para a sua análise. Assim como existe a intuição de que os artistas se comunicavam entre eles e desse modo aprendiam os modelos empregados na sua arte, também existe a suspeita da existência de uma grande escola entre os construtores para a realização e transmissão das proporções físicas adequadas com o objetivo de conseguir um resultado eficiente na construção dos instrumentos. Esta ideia é uma reflexão do construtor galego César Arias, hipótese que aqui só mencionamos para a reafirmação da necessidade da visão de conjunto e do relacionamento de instrumentos com o objetivo de obter avanços na compreensão histórica do desenvolvimento e da construção dos cordofones na Europa.

6.2. Palavras e imagens em textos antigos

A prudência na classificação e interpretação dos instrumentos que se estudam sobre os textos antigos e a iconografia conservada é ideia de consenso na pesquisa musicológica. Quanto aos instrumentos musicais e à sua classificação organológica, as dificuldades interpretativas manifestam-se de várias maneiras que chegam até hoje. Neste apartado abordam-se as mais significativas para compreendermos a história da guitarra na península ibérica e, concretamente, na Galiza.

A análise das palavras e, em geral, dos textos antigos, oferece dificuldades interpretativas que podem passar despercebidas a quem não tiver em conta as armadilhas da linguagem, a evolução das línguas e os contextos em que os documentos históricos foram redigidos. Para descobrirmos as suas chaves, devemos fazer a interpretação dos textos antigos com o máximo cuidado, procurando entender a função e o significado que as palavras tinham em cada uma das épocas históricas. Conceitos como 'nação', 'popular', 'guitarra' têm tido diversas interpretações ao longo dos tempos e qualquer pesquisa de uma certa profundidade remete a um passado imemorial e a uma viagem pelas gavetas da documentação histórica onde os significados destas palavras se multiplicam.

Nos documentos textuais referentes à música ou que contêm termos musicais podem dar-se várias situações que revelam a falsa biunivocidade entre nome, instrumento e origem: Um único nome pode designar instrumentos diferentes (cítara), vários nomes podem referir o mesmo instrumento (viola, guitarra), há palavras que adjetivam instrumentos pela sua procedência mas não pela sua origem (guitarra inglesa, viola francesa), e mesmo, como tentaremos demonstrar, cabe a hipótese de os termos se acompanharem de adjetivos a imprimirem uma marca de cor nacional (gaita galega, guitarra espanhola). Para cúmulo de hipóteses é bom lembrar que nos documentos antigos pode haver, como hoje, erros e confusões, sendo labor da pessoa investigadora a sua deteção e possível interpretação.

Outro aspeto desta complexidade é o da forma física dos instrumentos e a sua plasmação ao longo da história em desenhos, pinturas, esquemas, esculturas e todo tipo de material iconográfico que, visto no seu conjunto, ajuda a dar uma ideia da variedade de elementos a estudar. Ora bem, quando cada um desses elementos é observado com detenção, a sua classificação e compreensão vira quase impossível. A necessidade de estabelecer umas regras de interpretação destes dois elementos, palavras e imagens, no referido aos instrumentos musicais e, mais concretamente, no referido aos cordofones dedilhados foi o que me levou a traçar uma linha contínua de significados e significantes entre alguns dos elementos históricos relevantes para esta pesquisa.

6.2.1. Biunivocidade inexistente

A respeito da nomeação histórica dos diferentes instrumentos europeus, José María Lamaña (1972, p. 63) notou que os testemunhos literários antigos ofereciam mais um conjunto poético de nomes do que uma descrição dos instrumentos que pudesse servir de modo prático à musicologia. E Maria Rosa Calvo Manzano (1986, p. 25) observava que:

Se utiliza con frecuencia el mismo nombre para designar varios instrumentos que desempeñan una misma función. En 1511 dice S. Virdung con mucha razón: «Unos designan con el nombre de arpa al mismo instrumento al que otros le dan el nombre de lira». Hemos de tener, por lo tanto, gran prudencia en la utilización de los documentos antiguos cuando emplean las denominaciones modernas de los instrumentos musicales.

Em muitos casos os textos antigos não oferecem descrições exaustivas dos instrumentos e as referências consistem em citar os nomes por que eram conhecidos. Os nomes dos instrumentos variam conforme os territórios, as épocas, os conhecimentos musicais dos escritores e as traduções a outras línguas, como exemplifica a professora Rosario Álvarez (1982, I, p. 263-264) na sua tese:

”Nablum” es la forma latina del término hebreo “nebel”, que aparece con frecuencia en la Biblia y que apunta sin lugar a dudas hacia el arpa, ya que la “Biblia de los Setenta” (traducción griega de la Biblia hecha entre el s. III y el S. I a. C.) presenta tres términos diferentes para traducir la forma hebrea “nebel”: catorce veces aparece “nabla”, ocho “psalterion” y una “kithara”. Más tarde, la Vulgata traduce diecisiete veces “psalterium”. La palabra “nabla” es sólo la forma griega del hebreo “nebel”, por lo tanto nos queda en mayoría el término “psalterion” griego y “psalterium” latino y que, como vimos al hablar de Grecia, se refiere a un arpa vertical angular de origen semítico. La identidad de los términos “nebel” y “psalterion” viene confirmada por los testimonios posteriores del bizantino Suídas, que en el s. IX afirma que el “psalterion” y el “nabla” son un mismo instrumento. También el judío Saadías (s. XIII) en su comentario del Libro de Daniel dice que el “psantrín arameo” era un “nebel”.

Em síntese, segundo Álvarez, na tradução da Bíblia do hebraico ao grego feita em Alexandria aparecem três palavras para designar um mesmo instrumento *nebel* que são: *nabla*, *psalterion* e *kithara*. Autores posteriores como Suídas e Saádias afirmam a identidade entre *nabla* (*nebel*) e *psalterion*. O termo *kithara* figura também dentro desse grupo de instrumentos que substituíram a palavra *nebel*.

BÍBLIA (hebraico)	BÍBLIA DOS 70 (grego)	VULGATA (latim)
nebel	nabla (14) psalterion (8) kithara (1)	psalterium (17)

T. 1: Vocábulos nas Bíblias em hebraico, grego e latim. Álvarez, 1982.

Nestes textos observa-se o emprego de três termos na edição grega, a diferença da hebraica e a latina que só utilizam um termo. A versão hebraica emprega unicamente *nebel*, identificada por Suídas com o grego *psalterion*. A versão latina ignora a variedade instrumental grega e emprega em todos os casos *psalterium*. Para acabar de complicar, não há constância de que o *nebel* e o *psalterium* latino tenham sido o mesmo instrumento, ainda que por este dado parece que a versão hebraica jogou um papel importante na tradução latina.

Com estas condições não é fácil seguir o rasto dos instrumentos musicais na Antiguidade através dos nomes que os autores e tradutores da Bíblia lhes deram. Porém, dada a influência que os textos antigos tiveram no imaginário artístico galego, uma análise mais aprofundada seria necessária sobre o caso⁴.

⁴ Por exemplo, a respeito do termo “psalterium”, em Álvarez (1982, I, p. 264): “Muchos musicólogos han identificado el término latino “psalterium”, empleado por los Padres de la Iglesia y algunos escritores latinos durante los primeros siglos de la Edad Media, con un instrumento cordado con caja de resonancia a lo largo de todas las cuerdas y muy usado en el período bajomedieval. Este instrumento también se llamó “salterio”. Nosotros disintimos de esta opinión, ya que pensamos que el término “psalterium”, hasta el s. IX por lo menos, designaba un arpa y no un salterio. Los testimonios literarios nos lo confirman. S. Jerónimo (finales del s. IV, principios del s. V), autor de la Vulgata, y por lo tanto responsable de la traducción de “nebel” por “psalterium”, define a éste como un instrumento que tiene la caja

Na Vulgata, os termos *psalterium* e *cithara*, esta última do grego *kithara*, são enumerados como instrumentos diferentes. A continuação comparamos três versículos da Vulgata e da Septuaginta. No primeiro versículo pode ver-se uma equivalência entre *psalterium* e *nabla*, no segundo e no terceiro, entre *psalterium* e *psalterion*. No primeiro versículo há também uma equivalência entre *citharam* e *kinura*, entanto no segundo, *cithara* equivale à grega *kithara*.

Vulgata	Septuaginta
<p>a) Samuel 1, 10:5</p> <p>Post haec venies in collem Domini ubi est statio Philisthinorum et cum ingressus fueris ibi urbem obviam habebis gregem prophetarum descendantium de excelso et ante eos <i>psalterium</i> et <i>tympanum</i> et <i>tibiam</i> et <i>citharam</i> ipsosque prophetantes.</p>	<p>a) Samuel 1, 10:5</p> <p>καὶ μετὰ ταῦτα εἰσελεύσῃ εἰς τὸν βουνὸν τοῦ θεοῦ οὗ ἐστὶν ἐκεῖ τὸ ἀνάστημα τῶν ἀλλοφύλων ἐκεῖ Νασιβ ὁ ἀλλόφυλος καὶ ἔσται ὡς ἂν εἰσέλθῃτε ἐκεῖ εἰς τὴν πόλιν καὶ ἀπαντήσεις χορῶν προφητῶν καταβαινόντων ἐκ τῆς Βαμα καὶ ἔμπροσθεν αὐτῶν <i>νάβλα</i> [nabla] καὶ <i>τύμπανον</i> [tympanon] καὶ <i>αὐλὸς</i> [aulos] καὶ <i>κινύρα</i> [kinura] καὶ αὐτοὶ προφητεύοντες.</p>
<p>b) Salmos 56:9</p> <p>Exsurge gloria mea exsurge <i>psalterium</i> et <i>cithara</i> exurgam diluculo.</p>	<p>b) Salmos 56:9</p> <p>ἐξεγέρθητι ἡ δόξα μου ἐξεγέρθητι <i>ψαλτήριον</i> [psalterion] καὶ <i>κιθάρα</i> [kithara] ἐξεγερθήσομαι ὄρθρου.</p>
<p>c) Eclesiástico [Ben Sirá] 40:21</p> <p><i>Tibiae</i> et <i>psalterium</i> suavem faciunt melodiam et super utraque lingua suavis.</p>	<p>c) Eclesiástico [Ben Sirá] 40:21</p> <p><i>αὐλὸς</i> [aulos] καὶ <i>ψαλτήριον</i> [psalterion] ἡδύνουσιν μέλη καὶ ὑπὲρ ἀμφοτέρα γλῶσσαι ἡδεῖα.</p>

T. 2: Comparação entre a Vulgata e a Septuaginta.

Fonte: www.bibliacatolica.com.br.

de resonancia en la parte superior. Su contemporáneo S. Agustín (“Enarrationes in Psalmos LVI”) da la misma definición y lo compara con la “cithara”: [...] Como puede verse, el “psalterium” tiene la caja de resonancia en la parte superior y las cuerdas están colocadas debajo de ésta, mientras que en la “cithara” ocurre todo lo contrario”.

As traduções respetivas destes textos às línguas modernas, traduções habitualmente feitas com um alto grau de interpretação por parte do tradutor que procura mais o resultado estético-literário do que a concordância organológico-musical, multiplicam a relação entre termos e instrumentos, de modo que resulta realmente problemático estabelecer biunivocidades. Dada a influência destes textos nas representações iconográficas da Idade Média, o estabelecimento de um cânone interpretativo ordenado seria de vital importância para dilucidar aspetos fundamentais da música medieval.

Algo semelhante acontece ainda nos tempos atuais, em que várias palavras designam um mesmo instrumento (viola, violão, guitarra), um mesmo termo é aplicado a vários tipos de instrumentos (guitarra portuguesa -cistre- frente à guitarra espanhola -viola-, ou no Brasil gaita e sanfona por acordeão) e os adjetivos empregados levam à confusão entre procedência e origem (guitarra inglesa, viola francesa). Os vocábulos atuais ainda manifestam algumas origens genéricas dos cordofones europeus que, se interpretadas dentro do seu contexto, ajudam a entender os percursos que puderam experimentar estes instrumentos. Além disso, vocábulos genéricos como *cítara* e o seu derivado *guitarra*, têm significados muito antigos que se misturam e adjetivam com os novos conceitos político-administrativos que vão surgindo na Europa.

6.2.2. Contextos mudam, palavras ficam

Impérios, culturas, sistemas e instrumentos musicais vão mudando ao longo dos tempos, mas a língua, ainda que também muda, apresenta uma base histórica mais perdurável que permite seguir a pista das palavras ao longo dos tempos. Uma das hipóteses desta análise é que os significados genéricos das palavras persistem no tempo e deixam pegada nos dicionários, ainda que as suas formas orais e escritas se vejam modificadas pela passagem da história.

O termo grecolatino *cithara*, que é genérico e se aplicava a todo tipo de cordofones, dá *cedra* e também *guitarra*, com todas as suas variantes nas línguas românicas. Álvarez (1982, II, p. 810-813) adverte que no *Libro de Alexandre* os termos *cedra* e *guitarra* são

equivalentes e que no século XIV *guitarra* substitui *cedra*. No século XIII *cedra* converte-se no *gittern* dos ingleses e a *güterne* dos franceses (p. 802-803). Segundo isto, a transformação dos instrumentos parece mais uma questão de variedade linguística do que de uma grande diferença construtiva entre eles. Os vocábulos *cedra*, *guitarra*, *gittern*, *viola*, já referem na Idade Média instrumentos semelhantes, não idênticos mas muito similares, com variações na caixa de ressonância e no número e disposição das cordas, com as mesmas técnicas de produção do som, a mesma função musical de acompanhamento e equivalente significado social.

Observa também Álvarez (p. 811-814) que o termo *qitara* entre os muçulmanos conserva o carácter genérico greco-latino, o que indica que apesar da mudança de língua, de cultura e de forma gráfica a palavra mantém o seu significado originário. Na literatura francesa as aparições de termos a significarem *guitarra* multiplicam-se no século XIV: *ghisternes*, *güterne*, *guyterne*, *guinterne*, *quigerne*, *gisterne*. Em textos latinos também *guiterna* e *guiderna*. Nas Constituições do Rei Federico de Sicília (s. XIII, 1231) aparece *guideme* que, segundo Álvarez, é erro por *guiderna/guiterna*. Na Inglaterra, a *gittern* que aparece nos *Contos da Cantuária* de Geoffrey Chaucer e na Escócia há uma *gythornis* num poema do século XV.

Já neste século XV há um elevado número de termos e de instrumentos empregados na nomenclatura dos cordofones europeus, que em muito poucos casos são biunívocos. Os nomes mudam de língua e denominam instrumentos nuns e noutros territórios. Na península tanto os cordofones com cintura como sem cintura recebem o nome de *guitarra* (Álvarez, 1982, II, p. 840-42). Um documento inglês de 1547 regista que os *gitterons* ingleses são as *vialles* espanholas. É possível que a variedade de palavras e de línguas cause confusão só nos dias de hoje, em que se procura classificar com eficácia, porque na altura histórica pareceria questão corriqueira o facto de que os derivados e variantes linguísticas da genérica *cithara* fossem empregues de maneira também genérica, para nomear todo tipo de cordofones de diversos tamanhos, formas, número de cordas e outros pormenores construtivos.

Mas as variantes linguísticas são somente variantes. Elas traçam uma linha evolutiva e mutante partindo sempre do étimo, que é o início do caminho, e põem em contato elementos diversos ou afastados no espaço-tempo. A procura do equilíbrio entre a história etimológica dos termos linguísticos e a evolução organológica põe ordem neste caos, pois a relação entre palavras e objetos não se afastou tanto que sejam irreconhecíveis. Por isso, elaboramos um breve compêndio de palavras derivadas do grego *kithara* e do occitano *viula* ao longo da Idade Antiga e Moderna na Europa, que exemplifica a diversificação das palavras ao longo das línguas, ao mesmo tempo que a permanência de elementos comuns reconhecíveis em todas elas. Além disso, na sua morfologia os instrumentos podem ter milhares de pequenas diferenças mas em todos eles podemos achar semelhanças que os identificam de um modo quase genómico.

Assim, por exemplo, a equivalência entre *fides* e *cithara* achase já em Isidoro de Sevilha e na obra atribuída a Joannes Presbyter do século XII (Nagy, 2017, p. 75):

L'equivalenza *fides/cithara* ce la fornisce Isidoro di Siviglia (III, 22, 4): “Veteres autem citharam fidiculam vel fidem nominaverunt” (‘Gli scrittori antichi chiamavano la cithara *fidicula* o *fides*’), e la ritroviamo nel *Vocabularium musicum* compreso nella compilazione *De musica antica et moderna* attribuita a un tale Joannes Presbyter (sec. XII):

Fidicen: Cithara.

Fidicula: Cithara, citharoedus.

Fidiculae: Chordae.

Fidis: Cithara; desursum habet cavatum et sex chordas habet. Chordae citharae.

Nagy realiza um compêndio completo dos termos genéricos *kithara*, ‘*ud*, *pandoura*, *viola* e *kobus* e os seus derivados em textos europeus escritos entre os séculos XIII e XV em galego-português, francês, occitano, catalão, castelhano, italiano (distinguindo as línguas itálicas anteriores à unificação linguística moderna), alemão, neerlandês e inglês. Bem como o histórico guitarrista galego, Antonio Uxío Mallo (1935-2003), em cuja monumental *Historia de la*

Guitarra, escrita no final do s. XX e ainda inédita, inclui uma longa listagem de termos recolhidos dos documentos consultados por ele.

kithara (gr.) cithara (lat.) qitara (ár.) cithern cistre cedra guitarra guitare guitar gittern guiterne guinterne guideme guiderna guiterna ghisternes gisterne gitterons guyterne gythornis quinterna quigerne	citola (de cithara) cítola citole citolom sytol sytole cytiole gytolle	viula (occ.) viola viole vihuela bihuela viuela vivuela vigüela vialles vielle vièle viela vioara fidula fidele vedele fidla fiedel fiddle fidicen fidicula fidiculae fidis/fides
--	---	---

T. 3: Relação de vocábulos e as suas variantes.

A consideração dos alaúdes como cordofones cuja forma básica de construção da caixa de ressonância é um grande círculo parece reafirmá-la o poeta Juan Ruiz no *Libro de Buen Amor* (1343) na expressão *corpudo laúd* (estrofe 1228). Por outro lado, este autor confirma a origem comum de instrumentos hoje afastados ao denominar com o mesmo nome genérico *vihuela de péndola* (e. 1229) e *vihuela de arco* (e. 1231). Também estabelece a tendência a referir a procedência de algum instrumento com a expressão *françés odreçillo* (e. 1233), que seria uma gaita do norte peninsular que os árabes

identificavam com a terra dos Francos ou Reino de Aragão⁵. Ruiz constata também a presença de *mandurria* (e. 1233) a atual bandurra⁶, e o costume de tocar pelas ruas e campos “de juglares van llenas cuestras e eriales” (e. 1234). Também aparece a *cítola* (e. 1516) no capítulo dedicado a “En cuáles instrumentos non convienen los cantares de arábigo”. Finalmente as expressões *guitarra latina* e *guitarra morisca* (e. 1228) evidenciam que o termo ‘guitarra’ empregava-se no seu significado etimológico genérico de instrumento de corda dedilhada de braço, sendo indiferente a forma da caixa de ressonância.

Coromines (1980-1991, CE-F, p. 92-93) deriva *cedra* e *citola* de *cithara*, e cita Núñez de Toledo ao identificar *vihuela* com *cítara*. É evidente que a condição idêntica de todos estes termos é o seu carácter générico. Pelo menos nos cordofones dedilhados nunca houve uma redução do objeto-instrumento a um único vocábulo que o identificasse de forma exata e livre de variantes linguísticas ou construtivas. Do mesmo modo, as palavras referentes ao que hoje são entidades administrativas e políticas, antes e sempre tinham sido termos geográficos e genéricos, como acontece com a latina *Hispania*, que nas línguas românicas peninsulares deu Espanha (pt.), España (cast.) e Espanya (cat.), e até ao século XIX significou o conjunto de toda a península. Ou como a palavra *nação* que durante séculos manteve o seu significado originário latino *natio*, comunidade de nascidos num mesmo lugar, ainda que agora tenha também o significado de 'Estado' na era dos Estados Modernos.

6.2.3. Procedência frente a origem

Procedência é o lugar donde uma coisa provém, mas a coisa não tem por que ser nativa daquele lugar. Os objetos, como as ideias, podem ter passado por vários lugares antes de chegar aonde nos

⁵ Sa'id al-Andalusi (s. XI), Ibn Jaldun (s. XV), Al-Maqqari (s. XVII) e outros historiadores árabes nomeiam a população do nordeste hispânico como ‘francos’ e o território como ‘Ifrya’. Para mais sobre as crónicas árabes consultar Carballeira (2007).

⁶ Tomamos a versão da *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* que diz “mandurria”. Rey e Navarro (1993, p. 30) citam o verso de Juan Ruiz com a forma “bandurria”, em qualquer caso o vocábulo atual equivalente em castelhano é *bandurria* e em português, bandurra.

topamos com eles. Por exemplo, a própria palavra 'guitarra', segundo Coromines, chega-nos através do árabe *qitara*, mas sabemos que chegou aos árabes através do grego *kithara*. Portanto, a palavra guitarra não tem uma origem árabe, mas uma possível proveniência ou influência da cultura árabe na Hispânia. Se, contrariando Coromines, o termo 'guitarra' tivesse sido derivado diretamente do latim⁷, tampouco a sua procedência coincidiria com a sua origem, pois o latim também a recebeu do grego.

A música é uma arte viajeira e veloz. Em todas as épocas, as pessoas nas suas viagens adquirem um instrumento, aprendem a tocar algumas peças dos lugares visitados e retornam aos seus países com aquela riqueza nas malas. Poderia parecer que são as palavras as que esvaecem enquanto os instrumentos permanecem, mas temos a impressão de que os efêmeros são os objetos, enquanto as palavras de significado genérico permanecem em uso ao longo dos tempos através das suas numerosas variantes, não sendo estas mais do que adaptações às diferentes línguas. Nesta profusão de termos, procedências e morfologias, resulta impossível definir a origem primeira dos instrumentos.

Contudo, por motivos diferentes dos musicológicos, é comum vermos associados aos nomes dos instrumentos alguns adjetivos de procedência ou de identidade que, em não poucos casos, são erradamente tomados como de origem (guitarra inglesa, viola francesa, *chitarra francese*, guitarra *española*, guitarra portuguesa). Os adjetivos de procedência aplicados aos instrumentos têm diferentes significados segundo a época, o modo e o contexto em que foram enunciados. Para entender o que realmente querem dizer temos de estudar essa época, modo e contexto.

⁷ Bem longe da nossa intenção está sugerir uma nova teoria etimológica para o vocábulo 'guitarra'. Só notamos que Coromines não conhecia os vestígios de cordofones dedilhados na península prévios à chegada dos árabes, como é a estela funerária do século II-III que se estuda nesta tese no capítulo 1 de Antecedentes. Portanto, ele não suspeitava que na península pudesse haver atividade de cordofones dedilhados anterior à cultura árabe hispânica.

6.3. Proposta democrática de leitura dos contextos

We have to be aware, that our picture of the past is determined by
our modern way of thought and our contemporary perspective.
Schlegel e Lüdtkke (2011, p. 94).

Lemos o passado com os olhos do presente e por isso nos custa entender os contextos sociais e políticos que rodearam e mesmo foram elemento central de desenvolvimento da guitarra e a sua música⁸. É imprescindível a prudência, tirar o véu da modernidade, mergulhar na história e realizar as conexões necessárias para entender, por exemplo, que a *guitarra española* de Carles Amat se expressava em castelhano e em catalão, para ver as causas da explosão da literatura para *chitarra spagnuola* na Itália do século XVII, como chega a *english guitar* a Portugal, ou por que se abandona o termo castelhano *vihuela* porém permanece até hoje o equivalente português viola, e o seu derivado, violão.

6.3.1. A península da Espanha

Nos textos históricos antigos, e também nos modernos, observa-se uma quase sistemática falta de rigor, tanto na descrição dos instrumentos, quanto na interpretação dos termos referidos a nomes geográficos ou corónimos, e também os referentes à organização política, os reinos, principados, condados e, na atualidade, os Estados-Nação. A distinção entre nomes geográficos, reinos, nações e estados revela-se fundamental na hora de entender o devir do vocábulo *guitarra* na península ibérica e as suas variadas interpretações. Esta distinção também importa para a classificação dos tipos de instrumentos que foram abrangidos por esse vocábulo ao longo dos séculos. E, ainda, esta distinção pode ajudar a compreender o emprego da palavra *guitarra* para instrumentos que aparentemente não reúnem as características básicas das atuais guitarras/violas.

Dado que o vocábulo *guitarra* se tem associado intensamente durante algumas épocas históricas ao termo *Espanha*, será interessante

⁸ Este apartado foi em parte publicado em Rei-Samartim (2019).

explicar o termo *Espanha*, a sua etimologia e os seus diversos significados ao longo da história. Resumidamente, *Espanha* é termo por uma parte geográfico e, por outra, político-administrativo. Provém do latim *Hispania* que, por sua vez, provém do grego *Spania*. Os termos *Spania* e *Hispania* são geográficos, isto é, designam um território não político que é o da península ibérica no seu conjunto. O termo romanceado *Espanha/España/Espanya*, derivado dos anteriores, conservou o significado geográfico que na Idade Moderna irá adquirindo outras formas como o plural *Espanhas* e, paralelamente, outros significados como nome de um dos territórios resultantes da divisão política peninsular em várias entidades administrativas independentes.

Na Epístola de São Paulo aos Romanos, 15-28, figura uma referência à Hispânia, nome que no Império Romano era aplicado a todo o território e todos os povos compreendidos no perímetro peninsular⁹. Eis o versículo na tradução de Almeida Revista Corrigida e Anotada (BeHT)¹⁰:

Romanos, 15:28. Assim que, concluído isto, e havendo-lhes consignado [entregue] este fruto, de lá, passando por vós, irei à Espanha.

No grego da Septuaginta Grega (ca. s. III-I a. d. n. E.) pode ler-se (itálicos nossos): "28. τοῦτο οὖν ἐπιτελέσας, καὶ σφραγισάμενος αὐτοῖς τὸν καρπὸν τοῦτον, ἀπελεύσομαι δι' ὑμῶν εἰς σπανίαν [Spaniam]". No latim da Vulgata (ca. IV-V d. n. E.) aparece como: "28. hoc igitur cum consummavero et adsignavero eis fructum hunc proficiscar per vos in *Hispaniam*".

Como se vê, há uma equivalência entre os termos 'Espanha', no português do século XIX, e 'Spania' e 'Hispaniam', no grego e latim de séculos antes da nossa Era. A versão da Bíblia novecentista

⁹ A Hispânia depois do seu significado geográfico designou uma entidade política dentro do império romano, a Diocese da Hispânia, que compreendia também todo o perímetro peninsular e cuja divisão em províncias foi adaptando-se à configuração dos povos ou *nationes* que habitavam a península hispânica ou ibérica.

¹⁰ Publicada em 1952 pela Sociedade Bíblica do Brasil, esta bíblia é uma versão atualizada da original de João Ferreira de Almeida publicada em 1898. É a versão mais amplamente aceita entre protestantes e católicos no Brasil.

não deve entender-se como que São Paulo fosse viajar ao Reino da Espanha, mas à península ibérica de nome Espanha. Existe aqui uma transferência do significado genérico à forma atual do vocábulo. Esta transferência acontece já nas traduções renascentistas e seguintes, onde as línguas nativas das nações europeias evidenciam uma mudança do significante mas não do significado peninsular. Aqui vemos três exemplos tirados das Bíblias de Lutero, em alemão, do Urso, em castelhano e a do Rei Jaime, em inglês (itálicos nossos):

Bíblia de Lutero (*Die Bibel*, 1534): [15.28] Wenn ich das nun ausgerichtet und ihnen diesen Ertrag zuverlässig übergeben habe, will ich von euch aus nach *Spanien* ziehen.

Bíblia do Urso (*Biblia del Oso*, 1569): 28. Ansique quando uviere concluydo esto, y les uviere^u consignado este fruto, passará por vosotros à *España*.

Bíblia do Rei Jaime (*King James Bible*, 1661): 28. When therefore I have performed this, and have sealed to them this fruit, I will come by you into *Spain*.

Observe-se que os termos empregados nos séculos XVI e XVII, *Spanien*, *España*, *Spain*, apresentam já a morfologia atual nessas línguas. Isto pode confundir se identificarmos a península do século XVI com o sujeito político do s. XXI de nome oficial Reino da Espanha¹¹. A noção da Hispânia (*Espanna* > Espanha/Hespanha) como nome geográfico e administrativo a abranger toda a península chega até ao século XX. Eugenio López-Ayditillo (1923, p. 449) evidencia o seu significado geográfico através da análise das cantigas

¹¹ Convém lembrar que antes de Hispânia, a península no seu conjunto já fora batizada como Ibéria e antes como Hespéria, o qual define uma especificidade na natureza do território. As penínsulas são tomadas desde a antiguidade clássica como um todo, um conjunto indiviso. Tenha-se em conta que o significado de *península* é 'quase ilha', e as ilhas são, pelo geral, conjuntos indivisos. Das fontes mais antigas que fazem referência à Hispânia é a poesia de Quinto Ênio, o grande poeta épico romano, ca.200 anos a.d.n.E. (Schulten e Bosch Gimpera, 1922-1959, III, p. 36). Este significado geográfico espalha-se ao longo da história pelos documentos sociais, políticos e literários. Lembremos, também, que a Marca Hispânica, limite do império de Carlomagno com o califado árabe peninsular, entre os séculos VIII e X, nos territórios que hoje correspondem à parte norte da Catalunha, era "marca" por ser limite imperial e "hispânica" por situar-se na Hispânia.

medievais galego-portuguesas e, citando a *Crónica General*, conclui: "Portugal, como Aragon, como Galicia y Asturias, como Navarra, como los reinos musulmanes peninsulares, era Espanna". Também o republicano asturiano Alicia Garcitoral (1902-2003) começa deste modo o seu ensaio sobre a *Interpretación de España* (1945, p. 11):

Hasta la expansión de Roma España era un continente tribal, al que conviene el nombre de Iberia por la significación histórica de este nombre que con Roma, siendo la península provincia del mundo romano, se trasmutó en Hispania. Iberia, Hispania y España son nombres que debemos admitir como designaciones de determinados momentos históricos. Iberia se sobreentiende la península anterior a Roma; Hispania, la península como provincia del mundo romano; España, a partir de la evolución del mundo romano en cuerpos políticos autónomos.

Assim, durante muitos séculos e independentemente dos corpos políticos autónomos que existiram na península, esta foi conhecida como uma unidade geográfica nomeada Espanha. A adoção moderna do antigo termo *Ibéria* acontece quando o vocábulo Espanha começa a empregar-se como referência ao Reino da Espanha, num processo que começa a partir do século XIX¹², com a primeira constituição espanhola (1812) e a sucessiva implementação do Estado espanhol. José Antonio Maravall (1981, p. 17) também é claro a respeito do corónimo Espanha no seu estudo *El concepto de España en la Edad Media*:

Cuando Orosio dice de Braga o de Barcelona que son ciudades de España, emplea esta última palabra como nombre de lugar, estrictamente geográfico.

¹² Esta hipótese verificou-se através de uma busca geral de textos referentes à península ibérica nos catálogos das bibliotecas BNE, BNP e das bibliotecas das universidades galegas, dando como resultado uns níveis muito baixos de presença dos termos “Ibéria” e “península ibérica” em textos anteriores ao século XIX, aumentando o seu número durante esse século e incrementando-se nos textos publicados no século XX. Como referência musical está a emblemática *Suite Iberia* do compositor e pianista catalão Isaac Albéniz, que foi composta e estreada na primeira década do século XX.

Maravall (1981, p. 488) marca a diferença entre o termo geográfico e o administrativo ao explicar que a dominação da corte hispânica em Nápoles não converte Nápoles em hispânica. Ela continua a ser itálica, por estar situada na península de nome Itália. E estabelece que os corónimos integram e refletem um relacionamento especial entre os habitantes do território referido por eles, neste caso a península ibérica toda:

A fines del siglo XV - uno de los más bellos siglos de nuestra historia-, el cronista Díaz Games lanza la expresión "la nación de España". El aragonés Fabricio Vagad ha escrito también "la nación de acá de España", distinguiéndola de la de Nápoles, aunque puedan tener los mismos reyes. No pongamos, sin embargo, más de la cuenta. No contaremos esas frases como antecedentes del concepto de nación a la moderna. Traducen, con carácter general, la expresión anterior, de valor meramente individual, "natione Hispanus". Pero no por eso dejan de revelar todo el denso contenido de comunidad hispánica, que ahora podemos advertir mejor al contemplarlo como situación general en que se encuentra un grupo humano, sin perjuicio de las "naciones" particulares que dentro de él se singularicen.

O significante Espanha como península fez parte do senso comum social e político até à instauração do Novo Regime no século XIX, altura em que os artífices políticos começaram a variar o significado do vocábulo para definir uma unidade administrativa que divide em duas partes o território peninsular. Contudo, o corónimo experimenta durante o s. XX uma recuperação, em paralelo à recuperação da música e instrumentos antigos, em intelectuais como a escritora Natália Correia, quem no seu livro *Somos todos hispanos* aplica a ideia não somente a todo o território peninsular, mas também aos países da América que se viram historicamente influídos pelas duas comunidades culturais e linguísticas dominantes¹³. Por palavras da professora Correia (2003, p. 13):

¹³ Esta ideia retomada sobretudo em Portugal por alguns intelectuais e escritores, como José Saramago ou a própria Natália Correia, tem-se denominado *iberismo*. No seu livro Correia cita vários intelectuais e escritores espanhóis que, ainda com intenções políticas diferentes,

Nesta época planetária que nos instiga a tirar frutos do nosso ecumenismo, a vertente atlântica solicita um projeto pluricontinental que englobaria, pelo lado da lusofonia, Portugal, o Brasil e os países africanos de fala oficial portuguesa e, pelo outro ramo da cultura ibérica, a Espanha e as Américas espanófonas. [...] Pressupõe naturalmente essa comunidade hispânica pluricontinental como primeiro patamar um relacionamento cultural estruturado entre os dois países peninsulares.

6.3.2. A Idade Moderna peninsular

A denominada Idade Moderna, início do sistema económico capitalista, foi impulsada na península pela intensificação das vias marítimas já iniciadas no século XIV, as descobertas de novas terras e a sua exploração. A intensa atividade dos reinos peninsulares nestas atividades explica a influência política e cultural destes reinos da Hispânia/Espanha na Europa, através da monarquia dos Áustrias durante os séculos XVI e XVII. A cultura e, mais concretamente, a música começa a ter um papel de promoção do poder político. As guitarras ou violas, por serem instrumentos harmónicos portáteis de singela execução básica, resultam de grande valor na promoção da música hispânica, cujo estilo estaria atribuído a traços peninsulares tais como danças típicas, emprego de determinadas escalas e um uso intenso da técnica do rasgado. A procedência da música estaria ligada ao lugar geográfico conhecido como Espanha, com indiferença das entidades político-administrativas que houver nesse território. Assim o português Dias de Velasco publicava em Nápoles sob a chancela do rei de Castela, o valenciano súbdito da Coroa de Aragão Luis Milán, professor na Corte portuguesa, publicava em Lisboa, e tanto as folias como os fandangos eram ares típicos das coleções europeias a incluírem exemplos da música peninsular.

algumas delas democraticamente indesejáveis, referenciam Portugal como parte indispensável para entender a Espanha, e também escritores portugueses a reclamarem o seu lugar nessa Espanha que é Hispânia e península. Alguns dos referenciados por Correia são Gómez de la Serna, Unamuno, Álvarez de Miranda, Ramiro de Maeztu, Menéndez Pelayo, Almeida Garrett, Agostinho da Silva, Oliveira Martins, Antero de Quental e Lopes Vieira.

Belchior Dias, luthier em Lisboa, constrói no século XVI violas de cinco ordens das quais se conserva uma de 1581. Do mesmo século são as referências a vários intérpretes da época e os regulamentos do ofício de violeiro pelos que sabemos da intensa atividade de construção de violas em Lisboa (Morais, 2007). Por essa mesma altura estima-se que foi publicado o livro de Joan Carles Amat: *Guitarra española... de cinco órdenes* (1596). Lembremos que o adjetivo *española* está a referir a atribuição geográfica, a pertença à península e à cultura hispânica peninsular.

Um século e meio depois, o texto é republicado em duas línguas, justificando esta ação na necessidade de compreensão do público a que se dirige, o que estabelece duas comunidades diferentes interessadas na aprendizagem do instrumento. O título geral desta versão, publicada entre 1761 e 1766, que figura na capa da reedição de Mónica Hall é *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes*. A parte catalana intitula-se: *Tractat breu, y explicacio dels punts de la guitarra, en Ydioma Cathalà, ajustat en esta ultima impressio de la present obra*. A necessidade de realizar uma versão catalã do texto vem explícita na capa do início da parte catalã:

Pera que los naturals que gustaran de apendrer, y no entendràn la explicasio Castellana pogan satisfèr son gust amb est breu, y compendiós estil.

Em tradução nossa: "Para que os naturais [pessoas da nação catalã] que quiserem aprender e não entenderem o castelhano, possam satisfazer o seu gosto", isto é, que consigam aprender a tocar empregando o texto amatiano de modo que o método resulta de utilidade tanto a quem sabe castelhano quanto a quem sabe catalão. A parte do texto em catalão é mais breve e contém menos capítulos que a parte em castelhano. Em compensação, introduz temas e informações que não aparecem na parte castelhana, como o capítulo sobre a Vandola e as ilustrações da mão esquerda colocando os pontos. Assim, os conteúdos complementam-se entre uma e outra parte, como acontece com as nações peninsulares. Daí a pertinência de

empregar o adjetivo na altura comum, espanhola, a significar hispânica ou peninsular.

O texto amatiano seria republicado muitas vezes ao longo dos séculos a seguir. Uma das reproduções mais curiosas é a realizada em português no ano de 1752, portanto, tempo antes que a versão que vimos de comentar em castelhano e catalão. Trata-se da *Liçam instrumental da viola portugueza, ou de Ninfas, de cinco ordens...* (Rocha, 1752) atribuída na capa a Dona Policarpia, Mestra de Viola, que é pseudónimo do autor, João Leite Pita da Rocha¹⁴. O texto é uma reprodução adaptada à língua portuguesa com algum adido próprio, do original de J. Carles Amat, do qual reproduz boa parte dos gravados. O prólogo está assinado por João Leite Pita da Rocha e escrito em primeira pessoa, onde o autor dedica o texto e rende explicações e atenções aos financiadores da edição, neste caso o Duque de Aveiro, José de Mascarenhas. Anglés e Subirá (1951, 3, p. 130) realizam uma primeira descrição do volume. Tyler e Sparks (2002, p. 158-161) incluem-no na sua relação de textos guitarrísticos do s. XVIII. O conteúdo, apesar da cópia do texto amatiano, não é uma reprodução ao cento por cento, pois contém partes originais do próprio Rocha.

Aquilo que explicaria a profusão de livros publicados na Itália com a marca *chitarra spagnuola* responderia à intensa atividade guitarrística no âmbito da nobreza hispânica que dominava alguns reinos da Itália. No reino de Nápoles, onde era vice-rei o galego Pedro Fernandes de Castro (1576-1622), VII Conde de Lemos, foi um grande mecenas das artes e da música. Cervantes dedicou-lhe parte das suas obras, entre elas a segunda parte do Quixote. Para além de apoiar a literatura e proteger os escritores e artistas, Fernandes de Castro renovou a Capela Real napolitana e a ele dedicaram as suas obras compositores como G. M. Trabaci e Girolamo Montesardo, autor do primeiro livro para *chitarra spagnuola* publicado no século XVII. Neste contexto não estranha a divulgação do repertório hispânico na península da Itália. A corte atraía os melhores músicos, os quais se reuniam em torno do vice-rei e faziam parte da Capela Real. A estratégia do VII Conde de Lemos era fomentar a cultura e a

¹⁴ A atribuição da autoria a uma mulher é, suspeitamos, um reclamo comercial. Mas o facto não deixa de ser curioso e precisa de uma análise mais aprofundada.

arte hispânica no reino de Nápoles como símbolo e sintoma de domínio político e cultural, o qual realizou com grande sucesso (Enciso, 2002, p. 161 e ss., p. 835 e ss.).

É indispensável termos em conta que a Itália como a conhecemos hoje não existia na época referida. Como na Espanha, sim existiam reinos e entidades políticas independentes que por vezes partilhavam um monarca comum. Todas as referências históricas sobre a Itália desta época há que as entender referidas à península itálica em diversidade de reinos independentes, e não ao Estado-Nação unificado na atualidade conhecido oficialmente como República da Itália. Portanto, é possível que se Carles Amat empregava uma notação alfabética coincidente com a empregada pelos italianos¹⁵, num momento em que ambas as penínsulas estavam ligadas pelo poder político-administrativo, essa notação fosse extensiva a todos esses territórios, sem que possamos hoje definir com exatidão, como acontece com os instrumentos, qual a sua primeira origem. Nada indica que o tipo de alfabeto ou a técnica do rasgado fossem exclusivas da península ibérica, isto é, que a Hispânia fosse a origem e fonte desse modo de escrever e tocar. O que sim parece claro é que a influência musical do reino dos Áustrias foi grande em todos os territórios que dominaram, colocando-se como característica principal da guitarra e da música para guitarra o adjetivo *spagnuola*.

Para ajudar à reflexão sobre o estudo peninsular do nosso instrumento tendo em conta os contextos políticos e sociais em que se desenvolveu, a continuação apresenta-se uma seleção de textos legais da Idade Moderna onde se explicitam as diferentes situações do poder político na península e a permanência do significado clássico do vocábulo Espanha entre os séculos XVI e XVIII, tempo histórico fundamental no desenvolvimento das guitarras peninsulares e o seu repertório:

¹⁵ Segundo Monica Hall (Carles Amat, 1596) nem o alfabeto nem o estilo rasgado seriam originários da península ibérica ou hispânica, mas da itálica. Ela baseia-se em que o livro de Carles Amat emprega a tablatura italiana, o sistema de pontos para a mão esquerda parece ser também italiano, o alfabeto está ordenado à italiana e a autora refere a boa quantidade de coleções italianas com acordes durante o século XVII. Contudo, nesta tese incluímos documentos que sugerem o emprego de acordes na Galiza sobre a guitarra/viola antes da primeira publicação do texto amatiano e dos textos italianos.

1) Ano de 1521. Burgos, Reino de Castela. Para referir os domínios do rei Carlos I, nomeiam-se no título oficial de rei todos os territórios administrativos que são governados por dito monarca. Como a palavra Espanha é termo geográfico e não se aplica com valor territorial, ela não aparece em todo o título (Pragmática, 1521):

Pragmática o Edicto del Emperador contra los Comuneros dada en Bormes el año 1520:

DON CARLOS. Por la gracia de Dios Rey de Romanos Emperador Semper Augusto. Doña Joana su madre y el mesmo Don Carlos por la mesma gracia Reyes de Castilla, de Leon, de Aragon, de las dos Sicilias, de Ierusalen, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorcas, de Sevilla, de Cerdeña, de Cordova, de Corcega, de Murcia, de Jaen, de los Algarbes, de Algezira, de Gibraltar, de las Islas de Canaria, de las Indias islas y tierra firme del mar oceano, Condes de Barcelona, señores de Vizcaya e de Molina, Duques de Atenas e de Neopatria, Condes de Ruysellon e de Cerdenia, Marques de Oristan e de Gorciano, Archiduques de Austria, Duques de Borgoña de Bravante, Condes de Flandes e de Tirol.

A enumeração de cada um dos territórios dominados pelo rei evidencia que as administrações destes séculos diferenciavam bem entre geografia e política. Como exemplo atual, hoje entendemos perfeitamente que o presidente dos Estados Unidos da América não é o presidente da América. A América é todo o continente, e os Estados Unidos da América são só uma parte desse continente. Assim a Espanha era toda a península e Castela, Aragão, Galiza, Portugal, etc. eram reinos cujo território ocupava uma parte dessa península, pelo que não cabia a identificação entre um só dos territórios administrativos e o corónimo Espanha. Neste século publica Carles Amat.

2) Ano de 1604. No Tratado de Paz entre a Inglaterra e a Espanha, publicado por Abreu Bertodano (1740-1752, I, p. 243) em castelhano e latim, os termos empregados são *España* (cast.) e *Hispania* (lat.), ratificando o conceito de Espanha com valor peninsular. Foi neste século XVII quando nos reinos da península itálica governados pelos Áustrias se publicaram numerosos livros de

guitarra com a marca *chitarra spagnuola*¹⁶. A seguinte relação foi feita sobre as informações de Dell'Ara (1988) e Tyler e Sparks (2002): Montesardo (Florença, 1606), Pico (Nápoles, 1608 e 1628), Kapsberger (Roma, 1610), Giovanni A. Colonna (Milão, 1620), Ambrosio G. Colonna (Milão, 1627), Foscarini (Macerata, 1629, Roma, 1630, 1632 e 1640), Corbetta (Bolonha, 1639 e Milão, 1643), Bartolotti (Florença, 1640), Granata (Bolonha, 1646, ca. 1650 e 1659), Pellegrini (1650).

Em Paris, Briceño publicava o seu *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo Español*, em 1626, onde o título convidava a pensar que a hispanidade do instrumento teria mais a ver com o estilo e algum elemento técnico, do que com a origem do instrumento. Em Bruxelas, na altura pertencente aos Países Baixos dominados pelos Áustrias, Corbetta publicava em 1648 *per la chitarra spagnola*. E poucos anos mais tarde, em 1671 o próprio Corbetta publicava *La Guitarre Royale* em Paris, nos domínios do monarca francês. O exemplo de Corbetta é uma evidência de como o apelido do instrumento variava segundo o poder político dominante, mostrando que a denominação não era um assunto organológico, nem sequer musicológico. Ao longo do século haverá diversas reedições hispânicas do livro de Carles Amat.

3) Ano de 1659, no tratado de paz que deu fim à guerra dos 30 anos, o rei Filipe IV é apelidado pelo rei francês Luis XIV do modo que segue (Abreu Bertodano, 1740-1752, VII, p. 114):

tres haut, tres excellent, tres puissant Prince le Roy Catholique des Espagnes [...] Phillipe IV, par la mesme grace de Dieu Roy Catholique des Espagnes.

Note-se o novo uso do termo *des Espagnes*, as Espanhas, em plural, por parte do rei francês. Espanha, em singular e no seu valor geográfico, mantém o valor de conjunto da península, mas em plural adquire um novo valor genérico-administrativo a indicar cada uma das entidades políticas (reinos, principados, condados, etc) que se acham sob a dominação do rei católico. Tanto o termo geográfico em

¹⁶ Registam-se também outras variantes da palavra: *spagniuola*, *spagnola*...

singular, Espanha, quanto o termo administrativo em plural, as Espanhas, vêm a ser territorialmente equivalentes ao conjunto total peninsular.

4) Em 1668, pelo Tratado de Lisboa em que se verificava a paz no reino de Portugal, após quase 30 anos de batalhas contra o rei comum, Carlos II é referido como "Rei de Hespanha" e "Príncipe Dom Carlos II, Rei Catholico das Espanhas" (Castro, 1856, p. 357). Observe-se a equivalência entre o termo em singular com valor geográfico (Hespanha) e o termo em plural (Espanhas) com valor político. Note-se agora que o termo geográfico mantém no texto português a escrita etimológica 'Hespanha' (do lat. *Hispania*), porém o termo político já aparece com a forma moderna em plural: 'Espanhas'.

Este é o tratado pelo que o reino de Portugal deixará de ser súbdito do rei católico e inicia a sua própria construção nacional afastada daquela seguida na outra parte da península. Este é um facto que marcará a história peninsular até hoje. Neste tratado, a referência ao rei da *Hespanha* como rei de todos territórios peninsulares acaba, pois o rei católico deixa de ser monarca em toda a península por mor da independência de Portugal. Mas, como se verá, apesar das questões político-administrativas, o conceito peninsular e geográfico do termo vai perdurar durante os séculos a seguir.

5) Tratado de Utreque assinado em 1713 entre a Inglaterra e a Espanha (Cantillo, 1843, p. 75). É um tratado de paz em que tanto no preâmbulo quanto no artigo primeiro o rei Filipe V é nomeado como rei "de las Españas". O complemento plural continua a ter um valor político a significar o conjunto dos diversos reinos que contém a coroa espanhola. Pouco depois, em 1714, Santiago de Múrcia publica o seu *Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra* sem a adjetivar de espanhola, o que indica que para este autor os elementos geográficos não parecem ter importância na hora de oferecer a sua música.

6) *Decreto de Nueva Planta de la Real Audiencia del Principado de Cataluña* (Decreto, 1716). O rei Filipe V é nomeado com vários títulos entre os que não figura o título de *Rey de España*. O conceito de Espanha como península persiste e ainda não se emprega para definir o que depois será o Reino da Espanha:

Don PHELIPE POR LA GRACIA DE DIOS, Rey de Castilla, de León, de Aragon, de las dos Sicilias, de Jerusalem, de Navarra, de Granada, de Toledo, de Valencia, de Galicia, de Mallorca, de Sevilla, de Cerdeña, de Córdoba, de Córcega, de Murcia, de Jaen, de los Algarbes, de Algezira, de Gibraltar, de las Islas de Canária, de las Indias Orientales, y Occidentales, Islas , y Tierra firme del Mar Oceano, Archiduque de Austria, Duque de Borgoña, de Bravante, y Milan, Conde de Abspurg, de Flandes, Tirol, y Barcelona, Señor de Vizcaya, y de Molina, &c. Marqués de Castel-Rodrigo, Primo, Cavallero del Insigne Orden del Toyson de Oro, de mi Consejo de Guerra, Governador, y Capitán General del Exército, y Principado de Cataluña.

7) Ano de 1753. Concordato entre as cortes de Roma e Madrid com motivo da expulsão dos jesuitas, impresso em 1763 (Concordato, 1763). A expressão "delle Spagne" é empregada várias vezes com o valor de conjunto das diferentes administrações que governam o território da Coroa. O vocábulo "Spagna", que aparece também várias vezes, é referido com o significado peninsular ibérico ou hispânico, em oposição à península itálica onde se situa o poder político católico.

8) Ano de 1761. No Terceiro Pacto de Família entre a França e a Espanha aparece o termo *Espagne/España*, em singular, oposto ao termo *France/Francia* (Coleccion, 1796, p. 115 e s.):

(cast.) Los estrechos vínculos de la sangre, que unen á los dos Monarcas reynantes en España y Francia, y la singular propension del uno para el otro de que se han dado tantas pruebas, empenñan á su Magestad Católica, y á su Magestad Christianísima en formar y concluir entre sí un Tratado de amistad y union baxo el nombre de *Pacto de Familia*.

(fr.) Les liens du sang qui unissent les deux Monarques qui regnent en France et en Espagne, et les sentimens particuliers dont ils sont animés l'un pour l'autre, et dont ils ont donné tant de preuves, ont engagé sa Majesté très Chrétienne, et sa Majesté Catholique à arrêter et conclure entre elles un Traité d'amitié et d'union sous la denomination de *Pacte de Famille*.

O Novo Regime dos Estados-Nação nascido da Declaração de Independência dos Estados Unidos (1776) e da posterior Revolução

Francesa (1789), espalha-se por toda a Europa, originando uma grande mudança sociopolítica que impulsaria o capitalismo pré-existente, e que em 1944 foi denominada pelo sociólogo Karl Polanyi (2012) como *A grande transformação*. Os novos Estados com base nas monarquias constitucionais e na democracia parlamentar dominarão a política peninsular e europeia até ao s. XX. É nesta época quando os vocábulos começam a adquirir os novos significados políticos. Contudo, o antigo significado geográfico de Espanha ainda se conservará nos textos durante boa parte do s. XIX.

Na Constituição de 19 de março de 1812 (*Constituciones*) intitulada *Constitución Política de la Monarquía Española*, o rei Fernando VII ainda é nomeado *Rey de las Españas*, como Isabel II na de 1837 (Tít. VII, Art. 50) e na de 1845, onde se denominam *Reynos* os diversos territórios sob o domínio peninsular da monarquia borbónica. É na constituição republicana de 1869 onde por vez primeira não há referências aos diferentes reinos e territórios e onde também se explicita no título geral o sintagma *nación española*.

Por isso, a publicação dos métodos de Fernando Ferandiere e de García Rubio, ambos em 1799 e dedicados à *guitarra española*, não referem o elemento político, apesar da sua proximidade aos acontecimentos que precipitaram o novo valor semântico. Antes, parece que Ferandiere e Rubio continuam a tradição do valor geográfico que ainda permanece ao longo do XIX. Moretti e Abreu/Prieto, que também publicam nesse ano os seus métodos, chamam ao instrumento de *guitarra de seis órdenes* e no caso de Abreu também *de cinco órdenes*. Na tabela final reunimos as diversas formas do termo *Espanha* e os seus significados geográficos e político-administrativos ao longo do tempo.

Período histórico	Vocabulo	Significado
Idade Antiga: Grécia Clássica	Spania	Conjunto geográfico de todo o território peninsular.
Idade Antiga: Império Romano	Hispania	Conjunto geográfico de todo o território peninsular coincidente com a entidade administrativa (diocese) do Império Romano.
Idade Antiga: Idade Média	Ispania, Yspania, Yspanie, Espania, Isbāniyā (ár.)	Conjunto geográfico de todo o território peninsular. Nos reinos do Norte emprega-se também para designar o território dominado pelo Império Árabe.
Idade Moderna: Séculos XV-XVIII	Espanha/España/ Espanya	Conjunto geográfico de todo o território peninsular. Uma vez expulsos os árabes, os reinos do Norte assumem o termo geográfico como símbolo de poder. O termo administrativo em plural <i>las Españas</i> emprega-se para o conjunto das unidades administrativas.
Idade Moderna: Novo Regime de Estados-Nação (s. XIX-XXI)	Reino de Espanha/España/ Espanya	Desde 1812 e, especialmente, 1869 Estado-Nação que não inclui outros territórios administrativos peninsulares como Portugal, Gibraltar e Andorra. O seu nome oficial atual é <i>Reino de España</i> .

T. 4: Significados do vocabulo Espanha.

PRIMEIRA PARTE:
ANTECEDENTES

Desde a Idade Média até hoje é constante na Galiza a presença e uso de instrumentos de corda dedilhada de caixa circular, oval e também de caixa com cintura, onde se classificam as guitarras. O emprego deste tipo de instrumentos para a realização de música galega e europeia segundo as modas e épocas tanto no âmbito popular quanto no âmbito erudito é suportado pelos mais variados tipos de documentos: iconográficos, biográficos, legais e musicais. Nesta primeira parte, segundo documentos anteriores ao século XIX, mostram-se diversos elementos iconográficos desde o século XII até ao XVIII, destaca-se a possível relação com um *Rodrigo de la Guitarra* da figura do antigo guitarrista e nobre galego Rodrigo Osorio de Moscoso, tratam-se outros guitarristas como Juan Díez de Betanços, recolhem-se citações nos âmbitos civil e religioso de uso e presença de guitarras na cidade de Compostela, estudam-se dois manuscritos com música para guitarra e apresenta-se o conteúdo de dois litígios.

* * * *

Uma das manifestações peninsulares mais precoces de intérpretes de cordofones dedilhados acha-se nos séculos iniciais do primeiro milénio da nossa Era, na época chamada antonina-severina (séculos II-III) por serem essas dinastias romanas as que governavam o Império naquela época. A obra é a estela funerária da menina

Lutátia Lupata em que aparece a representação de uma jovem a tocar um cordofone dedilhado. Do instrumento não se aprecia a forma da caixa, da qual só se percebe uma pequena parte, mas vê-se claramente a trasteira com cordas, parcialmente a cabeça do braço e as mãos colocadas sobre o instrumento em atitude de tocar como se fosse uma guitarra de hoje.

A peça está elaborada em mármore com pedra de Estremoz (Évora) e achou-se na atual Mérida (Badalhouce) que, no tempo do domínio de Roma, era província da Lusitânia. Hoje conserva-se no *Museo Nacional de Arte Romano* em Mérida (Hispania Epigraphica). Lupata é vocábulo derivado de Lupa, nome feminino ligado a mulheres da nobreza galega que aparece em diversas ocasiões na História Compostelana, crónica escrita na primeira metade do século XII (Falque, 1994).

O texto da estela de Lutátia Lupata sugere que ela deveu ser uma jovem lusitana que morreu quando tinha uma atividade destacada na música. Isto indicaria que a música não foi um capricho ou uma atividade qualquer da sua vida, mas uma arte em que a jovem se destacou mesmo que fosse por um tempo curto, o qual enfatiza a sua presumível qualidade. O retrato em mármore da menina Lutátia Lupata com cordofone dedilhado seria um antecedente da prática funerária consistente em adornar as tumbas com elementos identificativos do defunto, prática que acumula milénios. O seu epígrafe em latim diz (HE): "D(is) M(anibus) s(acrum) / Lutatia Lupata ann(or)um XVI / Lutatia Severa alumn(ae) / h(ic) s(ita) e(st) s(it) t(ibi) t(erra) l(evis)"¹⁷.

Segundo a inscrição, a menina Lutátia morreu com dezasseis anos. Chama à atenção o facto de ela ser tratada como estudante destacada ou pessoa que se instrui e obtém um meritório fruto dessa instrução, o qual redundava na ideia da jovem ter sido na sua curta vida uma virtuosa da música que se destacou na interpretação dos cordofones dedilhados da sua época.

¹⁷ Segundo a interpretação do Prof. André Pena Granha a primeira parte "Dis Manibus sacrum" está "Literalmente em dativo [para, dedicada aos] Deuses Manes Consagrados. Expressão que Sir Williams traduz como *To The Spirit Of The Departed* [para as almas dos que partiram] e no nosso contexto cultural galego: Para as almas benditas." A tradução nossa: "Lutátia Lupata, 16 anos. Lutátia aluna séria/rigorosa. Aqui jaz. Seja-lhe a terra leve".

Este emprego de cordofones dedilhados de braço muito antes da chegada dos árabes à Península deve fazer-nos repensar a hipótese de que a guitarra esteve ligada à presença da cultura árabe, dado que cabe a hipótese de que já a romanização tivesse potenciado o emprego destes instrumentos entre os povos ibéricos romanizados.



Im. 5: Estela funerária de Lutátia Lupata, s. II-III.
<http://ceres.mcu.es>.

A Baixa Idade Média, período a compreender os séculos XI a XV da história europeia, tem um desenvolvimento fundamental na Galiza e constitui um dos elementos mais influentes da nossa história. Durante os séculos XII, XIII e XIV, expressado na majestuosidade e excelência da arquitetura, a escultura e a música, o esplendor cultural galego é dos mais grandiosos da Europa. É o tempo da construção do Pórtico da Glória (Compostela, 1188) uma das manifestações mais temporãs e exímias da arte medieval e do poder político do Reino da Galiza¹⁸. O conjunto artístico tardomedieval, junto dos códices das cantigas e outras obras, como o Pórtico do Paraíso (Ourense, 1230-1248), inscreve-se na época de suntuosidade, luxo, refinamento, desenvolvimento cultural e musical galego acompanhado pelo Caminho ao *Finisterre* Atlântico escrito no estrelado céu da Europa: o Caminho de Santiago¹⁹.

O extraordinário ambiente sociopolítico e cultural, onde a música tem um destacado papel, legou-nos os primeiros antecedentes documentados da guitarra na Galiza: numerosas representações de cordofones dedilhados, de todas as formas e tamanhos. Instrumentos de caixa circular, oval, em forma de pera e com diversos tipos de cintura foram representados ao longo dos séculos evidenciando uma continuidade na variedade dos estilos de construção e dos agrupamentos musicais. Perante a profusão de exemplares pode imaginar-se a quantidade de construtores que deve ter havido na

¹⁸ O primeiro documento a confirmar a existência do Reino da Galiza é a *História dos Francos* de Gregório de Tours (ca.538-594) que o situa no século V. Em Tours (1836, p. 504-506): "Sed Miro postquam in patriam rediit, non multos post dies conversus ad lectulum, obiit. Infirmatus enim ab aquis Hispaniae fuerat malis, aeribusque incommodis. Quo defuncto, filius ejus Eurichus Leuvichildi regis amicitias expetit: datoque, ut pater fecerat, sacramento, regnum Galliciense suscepit". Desde as obras históricas de Vasco da Ponte (1470-1535), Bartolomé Sagrario de Molina (?-ca.1575), Gerónimo Pardo de Villarroel (16..?-1659), Pascasio de Seguíñ (1711-1793), José Lucas Labrada (1762-1842), José de Villarroel (1810) e Jacobo Araujo (1824-?) as pesquisas sobre o Reino da Galiza continuaram modernamente com os trabalhos de Braga (1959-60), González (1987), Artaza (1993), Pacheco (1994), Costa (1995), Queixas (1998), López (1998), Onega (1999), Alfeirán et al. (2000), Recuero (2000 e 2002), Viveiro (2002), Pena (2007), Eiras (2001-10), López (2010), Cueto (2016) e outros. Também há fontes árabes a evidenciarem o Reino da Galiza.

¹⁹ Este caminho está na Idade Média consolidado como via de entrada de pessoas, línguas e culturas de toda a Europa que trazem consigo os seus instrumentos e a sua música, mas a sua origem é muito anterior.

Galiza ao longo do tempo e, necessariamente, ainda maior número de intérpretes desses instrumentos.

O repertório tipológico de representações realizadas pelos artistas é um dos elementos mais intrigantes e misteriosos dos programas iconográficos. Perante às mais descritivas e prescritivas da Idade Moderna, as representações artísticas na Idade Média cumpriam uma função hermenêutica, a modo de *exempla* de ensino dos valores sociais, morais, políticos e religiosos, com uma iconografia nem sempre penetrável ao medievalista. Aqui levanta-se a dúvida de se os instrumentos representados seriam tomados de modelos reais ou de catálogos. As semelhanças entre elementos artísticos da arquitetura, escultura e pintura fazem pensar que existiriam na época importantes escolas, obradores e oficinas itinerantes, uma comunicação entre artistas cujos meios de articulação são ainda desconhecidos. Mas é difícil imaginar que as representações se constituíssem de elementos que não faziam parte da vida quotidiana das pessoas. Os próprios modelos dos catálogos baseavam-se em instrumentos reais.

Este assunto da realidade dos objetos representados é abordado pela professora Rosario Álvarez Martínez (1982) na sua tese *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos* e pelo padre López Calo em diversos trabalhos, para este caso especialmente o realizado sobre os instrumentos da portada da igreja de S. Martinho de Noia (1994), e coincidem em admitir que as representações atêm-se à realidade dos instrumentos.

Nada mais estranho que um instrumento musical nunca visto. Por isso, não parece razoável a ideia de que a comunicação iconográfica se realizasse através de elementos desconhecidos para as gentes às que eram dirigidas as mensagens. Antes, parece mais verosímil pensar que o artista, que podia mas não tinha por que ser um especialista em música, tomava como modelos de instrumentos aqueles que observava na vida diária por estarem em uso na sua época e lugar de trabalho. Ainda que neste trabalho se apresenta algum exemplo que pode ser exceção a esta hipótese, dado que há instrumentos que não parecem corresponder-se com as características construtivas próprias da época em que foram elaboradas as talhas, a maior parte dos exemplos coincidem e confirmam cronologicamente a

história europeia do instrumento, pelo que não há motivos para pensar que estariam afastados da realidade galega. Abundando nisto, chega a haver exemplos como os da mulher guitarrista da Póvoa do Caraminhal em que a escultura oferece um exemplar de guitarra própria do s. XVI numa talha realizada com um estilo mais arcaico do próprio desse século. Portanto, assumimos que, salvando exceções que serão explicadas, os documentos iconográficos estudados dão ideia do estado real da construção de instrumentos em cada momento histórico e estabelecem uma linha evolutiva que tentaremos explicar ao longo das seguintes páginas.

Por outro lado, o estudo da guitarra na Galiza levanta questões que aparecem nos manuais gerais de história da guitarra e do alaúde, e que podem ter uma segunda leitura. Neste parágrafo tentamos rever alguma das ideias transmitidas de maneira repetitiva ao longo da historiografia que à luz dos novos dados e análises podem ficar obsoletas. Às vezes, perante a falta de informação suficiente alguns autores concluem que não houve estudo ou desenvolvimento de um instrumento numa época antiga e, em épocas posteriores, quando temos constância de maior número de documentos conclui-se que tem havido um grande desenvolvimento. Mas, a falta de informação não implica necessariamente um vazio da realidade. E isso é o que acontece com a corda dedilhada na Idade Média. Por exemplo, Schlegel e Lüdtke (2001, p. 200) afirmam que (o *itálico* é nosso):

From c. 1450 on the number of extant sources increases making a more precise historiography possible. *More and more people became interested* in education and were musically active. The basic model of the lute stabilized, spread over the whole of Europe and displaced other plucked strings.

O parágrafo parece indicar que o incremento na educação musical tem diretamente a ver com o volume de dados que temos sobre o assunto. Num parágrafo anterior na mesma página afirma-se que com umas poucas imagens de alaúdes medievais não é possível conhecer todos os aspetos desse instrumento, porém quando se dispõe de mais informação parece que se pode dar por certo que há um ‘aumento’ do interesse na educação e atividade musical. Mas, de que modo podemos

saber que a partir de 1450 houve um verdadeiro aumento no interesse pela música de alaúde, se antes não sabemos, pela falta de documentos, a quantidade e qualidade de interesse que havia? Parece claro que o volume de informação não assegura fazer as inferências corretas. É importante reparar em que as causas que provocaram a falta de documentos podem não ter nada a ver com a realidade histórica do tema da pesquisa. Um pouco mais para a frente o mesmo manual continua (Schlegel e Lüdtke, 2001, p. 202; *italico nosso*):

In medieval Europe there were *predominantly professional musicians*: Town clerks, cantors and organists at churches and in monasteries, members of court chapels and choirs, itinerant minstrels and village musicians.

Quando numa sociedade se dá uma profusão de especialistas musicais que vivem da sua arte ou, no mínimo, empregam muito do seu tempo nessa atividade, devemos inferir que a quantidade de músicos amadores tem de ser muito maior. Porque sabemos que não há profissionalização sem antes existir um conjunto social com um forte interesse na música. Devemos realizar uma boa análise dos documentos porque eles, mesmo sendo poucos, costumam ser eloquentes, falarem por si mesmos e dizerem muito mais do que puder parecer numa primeira vista de olhos. Com os dados de que dispomos na Galiza podemos afirmar sem medo que na época medieval havia aqui grandes intérpretes de música para instrumentos de corda dedilhada, o qual não poderia ser se não houvesse um mundo amador fervilhante e estendido em todas as camadas sociais.

Além disso, esse mundo profissional e amador não estaria isolado, pois teria a sua continuidade em Portugal e no resto da península. Sabe-se que os artistas plásticos mantiveram uma relação fluida a ambos os lados do Minho durante o Medievo, nos séculos XV e XVI. Estes relacionamentos foram estudados através das semelhanças nas obras dos artistas galegos em Portugal e dos portugueses na Galiza. Chao Castro (2005) no seu trabalho sobre as relações galaico-portuguesas na escultura tardogótica estuda várias obras das apresentadas neste trabalho por conterem quer guitarras, quer outros instrumentos

anteriores. Estas obras evidenciam uma relação direta dos artistas galegos com artistas portugueses: o Hospital de Peregrinos ou Hospital Real em Compostela, a igreja de São Martinho de Noia, o paço de São Jerome em Compostela e a igreja paroquial de Santa Maria de Ventosa, de Agolada são quatro exemplos da participação de artistas portugueses na criação dos programas iconográficos com guitarras e outros instrumentos.

Em relação com estas obras e tendo em conta que uma boa parte da atividade dos artistas portugueses na Galiza decorreram em vilas pequenas e costeiras, inaugurando o estilo que se conhece como gótico marinho, é possível que as duas esculturas de músicos que coroam a portada da igreja de Santiago do Deão, na Póvoa do Caraminhal, também pudessem fazer parte desta relação. Além disto, Chao Castro nomeia outros trabalhos que põem em relação alguns elementos da catedral compostelana e a escola de Coimbra. Na produção escultórica do mundo tardogótico galaico-português observa-se, portanto, uma presença musical comum através dos cordofones dedilhados que é admitida pacificamente, quer dizer, os artistas portugueses dos séculos XV e XVI representavam guitarras na Galiza de maneira habitual, quer em núcleos urbanos, quer em núcleos rurais²⁰.

Um outro elemento abundante nesta primeira parte e que pode chamar à atenção é o elevado número de anjos músicos, todos relacionados com ambientes religiosos, a tocarem guitarras, violas de mão e outros instrumentos da família dos cordofones dedilhados de braço. Sob a influência de Tomás de Aquino, que em várias das suas obras aborda a questão destas 'criaturas espirituais', observa-se um incremento dos anjos músicos em toda a Europa a partir do século XV²¹. Antes dessa data, nos s. XII e XIII os intérpretes são reis ou figuras com coroas reais, como se observa nos Pórticos da Glória

²⁰ Um trabalho por fazer seria o inverso, ver que artistas galegos representaram guitarras em Portugal e as semelhanças e diferenças entre essas representações.

²¹ A ligação tomista entre os anjos e a ordem cósmica, representada na ideia da música ou harmonia das esferas, faria destes 'entes espirituais' uns colaboradores do governo do Cosmos, a empregarem a música como elemento de união entre o mundo terrestre e o celeste. Este conceito da música como metro da divindade ou do inatingível teria a sua traslação científica no *Mysterium Cosmographicum* de Johannes Kepler (1596), onde a distância dos astros podia medir-se por intervalos harmónicos (Lupi, 2013).

(Compostela) e do Paraíso (Ourense), e no de Carvoeiro (Silheda). Do século XIV temos a primeira representação de um anjo alaudista em Ribadávia e a guitarra e alaúdes (e/ou cistres) de Betanços. Do século XV são os últimos reis a serem representados tocando instrumentos musicais, os de São Martinho de Noia, enquanto que em Caldas de Reis, no final desse século ou começos do XVI, aparece um outro anjo guitarrista, bem como os anjos de Ventosa.

A partir do século XIV e consolidando-se no XV e XVI, os anjos músicos aparecerão ininterrompidamente nas igrejas galegas ordenados pelos seus instrumentos. Os conjuntos mais habituais são os duos com guitarras e harpas, mas a partir do XVII desaparece a harpa e aparecem os duos com guitarras (ou alaúdes ou cistres) e violas de arco. A substituição de reis por anjos parece refletir a mudança de Idade, a passagem do Medievo ao começo do Renascimento, este último ligado ao primeiro desenvolvimento capitalista que mudou o modo de relacionamento entre as pessoas e também entre os centros de poder religioso, político e civil. A seguir do temporã exemplo de Ribadávia no s. XIV, os anjos músicos já não aparecerão em conjuntos grandes como os reis dos Pórticos e mesmo de Noia, mas em exemplos isolados ou em pequenos grupos de, no máximo, quatro componentes. O ensino do valor musical como elemento religioso ligado ao Reino dos Céus e ao Apocalipse parece transformar-se na música como elemento psicopompo de passagem terrena para o mundo divino, o qual se verá nas representações iconográficas estudadas nesta tese²².

De seguida apresenta-se o quadro sinóptico dos documentos iconográficos tratados nesta parte, classificados em arte rural, urbana, eclesiástica e civil. Apesar de que na Galiza o elemento eclesiástico predomina na arte das cidades e que o número de exemplos civis é, no geral, menor nem sempre a arte eclesiástica se acha nas cidades e a arte civil no campo. Também há igrejas rurais e edifícios urbanos civis a conterem exemplos de instrumentos de corda dedilhada, o qual ilustra quer a forte vertente popular dos cordofones dedilhados, quer o seu também amplo cultivo erudito ao longo de todo o território galego.

²² Martínez González (2015) dedica na sua tese um extenso comentário a respeito da função da música e os instrumentos de corda, concretamente das violas, na expressão das imagens religiosas.

Arte rural
<ol style="list-style-type: none"> 1) Alaúdes, violas e citola no Mosteiro de Carvoeiro, s. XIII. 2) Guitarras na Igreja de Ventosa, Agolada, s. XVI. 3) Guitarra em Santiago do Deão no Caraminhal, s. XVI. 4) Guitarra no Mosteiro de Samos, s. XVII. 5) Guitarra na igreja de Mourisco, Paderne, Alhariz, s. XVII. 6) Guitarras dentro (pintura) e fora (escultura) do Mosteiro de Usseira, s. XVII. 7) Guitarra do Santuário dos Remédios, s. XVIII. 8) Guitarra de Santa Maria a Real, Entrimo, s. XVIII. 9) Guitarras de Sta. M^a de Laroá, Ginzo, s. XVIII. 10) Guitarra de Sta. Baía de Anfeoz, Cartelhe, s. XVIII. 11) Guitarra na Casa Grande de Rosende, Sober, s. XVIII. 12) Guitarra no Paço de Rua Nova, Vila Nova, s. XVIII. 13) Guitarra na fonte de Cea, Vila Garcia s. XVIII.
Arte urbana
<ol style="list-style-type: none"> 1) Violas no Pórtico da Glória, Compostela, s. XII. 2) Citolas no Paço de Gelmirez, Compostela, s. XIII. 3) Alaúdes no Pórtico do Paraíso, Ourense, s. XIII. 4) Alaúde na igreja de São Domingos de Ribadavia, s. XIV. 5) Guitarra e cistres em São Francisco de Betanços, s. XIV. 6) Guitarras na portada de São Martinho de Noia, s. XV. 7) Guitarra em Santa Maria de Caldas de Reis, s. XV. 8) Guitarra na fachada do Hospital de Peregrinos, s. XVI. 9) Guitarra e alaúdes no Colégio de S. Jerome, s. XVI. 10) Alaúde no óleo sobre cobre em S Martinho Pinário, s. XVII. 11) Guitarras de Francisco de Moure na igreja de Monforte de Lemos, s. XVII. 12) Guitarra de Antonio de Puga, s. XVII. 13) Guitarras no coro baixo de S Martinho Pinário, s. XVII. 14) Guitarra da Assunção da Catedral de Ourense, s. XVII. 15) Guitarras nos órgãos da Catedral de Ourense, s. XVIII. 16) Guitarras no coro e no baldaquino de Cela Nova, s. XVIII. 17) Guitarra piriforme na Catedral de Tui, s. XVIII. 18) Guitarra (em falta) em S. Martinho Pinário, s. XVIII. 19) Guitarra no retábulo da Catedral de Lugo, s. XVIII. 20) Guitarra na igreja de São Francisco, Ourense, s. XVIII.
Arte eclesiástica
<ol style="list-style-type: none"> 1) Violas no Pórtico da Glória, Compostela, s. XII. 2) Alaúdes, violas e citola no Mosteiro de Carvoeiro, s. XIII. 3) Alaúdes no Pórtico do Paraíso, Ourense, s. XIII. 4) Alaúde na igreja de São Domingos de Ribadavia, s. XIV. 5) Guitarra e cistres em São Francisco de Betanços, s. XIV. 6) Guitarras na portada de São Martinho de Noia, s. XV.

7) Guitarra em Santa Maria de Caldas de Reis, s. XV. 8) Guitarras na Igreja de Ventosa, Agolada, s. XVI. 9) Guitarra em Santiago do Deão no Caraminhal, s. XVI. 10) Alaúde no óleo sobre cobre S. Martinho Pinário, s. XVII. 11) Guitarra no retábulo da Imaculada em Samos, s. XVII. 12) Guitarras de Francisco de Moure na igreja de Monforte de Lemos, s. XVII. 13) Guitarras no coro baixo de S Martinho Pinário, Compostela, s. XVII. 14) Guitarra da Assunção da Catedral de Ourense, s. XVII. 15) Guitarra na igreja de Mourisco, Paderne, Alhariz, s. XVII. 16) Guitarras nos órgãos da Catedral de Ourense, s. XVIII. 17) Guitarra do Santuário dos Remédios, Verim, s. XVIII. 18) Guitarras na pintura e escultura do Mosteiro de Usseira, s. XVIII. 19) Guitarras no coro e no baldaquino da igreja de Cela Nova, s. XVIII. 20) Guitarra de Santa Maria a Real, Entrimo, s. XVIII. 21) Guitarras de Sta. M ^a de Laroá, Ginzo, s. XVIII. 22) Guitarra de Sta. Baia de Anfeoz, Cartelhe, s. XVIII. 23) Guitarra piriforme na Catedral de Tui, s. XVIII. 24) Guitarra (em falta) em S. Martinho Pinário, s. XVIII. 25) Guitarra no retábulo da Catedral de Lugo, s. XVIII. 26) Guitarra na igreja de São Francisco, Ourense, s. XVIII. 27) Guitarras na fonte de Cea, Vila Garcia, s. XVIII.
Arte civil
1) Citolas no Paço de Gelmirez, Compostela, s. XIII. 2) Guitarra na fachada do Hospital de Peregrinos, Compostela, s. XVI. 3) Guitarra e alaúdes na portada do Colégio de S. Jerome, Compostela, s. XVI. 4) Guitarra de Antonio de Puga, s. XVII. 5) Guitarra na Casa Grande de Rosende, Sober, s. XVIII. 6) Guitarra no jardim do Paço de Rua Nova, Vila Nova, s. XVIII.

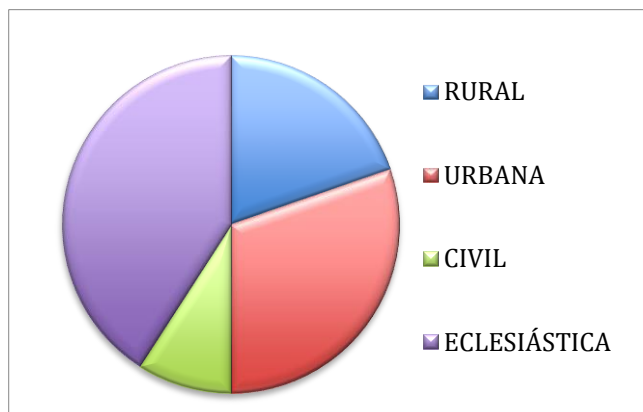
T. 5: Relação de elementos iconográficos de arte rural, urbana, civil e eclesiástica.

Ainda que há mais documentos nesta primeira parte como as iluminuras das Cantigas medievais, as citações de textos, biografias de autores e as referências a guitarristas históricos, os antes citados são trinta e três espaços com elementos iconográficos a conterem um ou mais exemplos de citolas, guitarras/violas e alaúdes. Entre eles há treze exemplos de arte rural, vinte de arte urbana, vinte e sete de arte eclesiástica e seis de arte civil.

Vemos que na informação disponível predomina a arte urbana e eclesiástica sobre a arte rural e a civil não ligada a instituições da Igreja. A arte rural reflete a presença de citolas no âmbito popular

galego desde muito cedo, como pode ver-se em Carvoeiro (s. XIII), e de guitarras/violas já nos séculos a seguir, como a de Betanços (s. XIV) e as de Noia (s. XV). Provavelmente uma pesquisa exaustiva ofereceria um maior número de peças artísticas com guitarras no rural galego. Também a arte civil informa-nos de um uso erudito das guitarras por parte da nobreza galega, como é notório no Paço de Gelmirez, nos edifícios civis do Obradoiro em Compostela ou, no contexto rural, em Sober e Vila Nova de Arouça.

O uso de guitarras e instrumentos da mesma família é comum às classes altas e às populares, aos âmbitos urbano e rural, bem como ao âmbito da igreja católica. Pobres e ricos, padres e leigos têm a guitarra como instrumento de uso comum, o qual abre um amplo leque com diversos níveis de interpretação e, sobretudo, põe de relevo o apreçadas que eram as qualidades deste instrumento, belo som, idóneo quer para acompanhamento quer para atividade solista, fácil aprendizagem dos rudimentos básicos e portabilidade do instrumento.



Gr. 1: Gráfico de proporções entre arte rural, urbana, civil e eclesiástica. Séc. XII-XVIII.

Antes de acabar esta introdução é necessário fazer uma reflexão geral sobre o estado da arte iconográfica nas igrejas rurais. O trabalho de campo oferece conclusões alarmantes. A maior parte delas estão em núcleos de população hoje moribundos, algumas em franca situação de abandono e com falta de adequada manutenção. Os

elementos iconográficos que ainda conservam no seu interior já não estão à vista do público porque as capelas permanecem fechadas a maior parte do tempo. Assim, as peças artísticas correm sério perigo de deterioração. É urgente a implementação de um plano de recuperação da arte rural galega com o objetivo de tomar as disposições necessárias para a constante manutenção deste imprescindível património histórico e cultural.

CAPÍTULO 1. SÉCULO XII

1.1. A LÍRICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA

Sem pertencer ao mundo da lírica, o documento galego mais antigo com música notada é o *Liber Sancti Jacobi* ou Livro de Santiago, conservado no arquivo da catedral compostelana. O texto, datado ca. 1140, é conhecido como Codex Calixtinus ou Códice Calixtino, e contém música notada monódica e polifónica para canto em latim (López-Calo, 1982). Além deste importante contributo, o imenso e fastuoso conjunto da lírica medieval galego-portuguesa oferece outras manifestações musicais da época que se conservam nos nossos dias: São as notações das cantigas que foram copiadas e conservadas, as miniaturas desses códices e os elementos iconográficos dos edifícios medievais. Noutras fontes não especificamente musicais acham-se também referências à atividade musical da época, como nas Sete Partidas (Afonso X) onde na Partida II, Título V, Lei XXI se descreve o gosto dos reis por escutar música e no Título XXI, Lei XX o dever dos cavaleiros de escutar canções de gesta tocadas por jograis no momento das refeições. Menéndez Pidal (1983, p. 206-207) recolhe uma continuidade destas práticas músico-poéticas nas Cortes nos séculos XIV e XV. Pode estabelecer-se uma faixa de três séculos, de XII a XV, em que se documentaria a atividade musical ligada à Corte galega e aos deveres dos nobres e cavaleiros. Tenha-se em conta que o livro das Sete Partidas foi começado em tempos de Afonso X (1221-1284), mas no texto adverte-se que contém leis antigas e anteriores à redação do próprio livro²³.

²³ Afonso X tinha sido educado em *fosterage*, como era o costume da época, e por isso conhecia desde criança os hábitos cortesãos galegos aprendidos com o seu aio. A palavra inglesa *fosterage* define a prática de uma família a criar um filho que não é seu. Trata-se de uma classe de adoção em que os pais naturais continuam a manter relação com a criança. Era

Uma das primeiras citações históricas da *cithara* na Galiza é a que aparece na História Compostelana, no seu livro I, capítulo 61, página 112, ano 1110, onde em dia de festividade na cidade de Compostela: "omnis Compostellanorum *turba* cum tympanis & *citharis* & diversis musicorum instrumentis cantantes"²⁴. Não se trata aqui de trovadores ou jograis que se dedicavam profissionalmente ou predominantemente à música, mas da *turba* ou multidão de pessoas que saíram cantar à rua com os seus instrumentos. Portanto, documentam-se estas práticas amadoras e populares antes mesmo que as próprias dos nobres trovadores e jograis. Segundo isto, o gosto popular pela música parece costume muito mais antigo e habitual do que a documentação pode demonstrar, a fornecer o ambiente necessário para o desenvolvimento erudito da canção medieval. Há uma outra citação do mesmo estilo no Códice Calixtino, recolhida por López-Caló (Villanueva, 2011, p. 190) onde entre outros instrumentos se nomeiam as *citharis*.

As cantigas medievais galego-portuguesas são canções das que se conserva a letra e, em menor quantidade, a música, datadas desde o final do século XII até aos meados do XIV. Profanas e religiosas, estão recolhidas em vários cancioneiros, uns originais da época, como o da Ajuda e o das Cantigas de Santa Maria, e outros copiados durante os séculos XV e XVI, e conservados em diversos países: Em Portugal, o Cancioneiro da Ajuda, Cancioneiro da BNP (Colocci-Brancuti) e o Pergaminho Sharrer; na Itália, o Cancioneiro da Vaticana (Biblioteca Apostólica Vaticana) e as Cantigas de Santa Maria da Biblioteca Nacional de Florença; na Espanha, as Cantigas de Santa Maria acham-se na Biblioteca de El Escorial e na BNE; o Pergaminho Vindel com

o costume da criança dos filhos dos reis na Galiza, os quais eram educados desde a infância na Casa dalgum nobre destacado. Em Filgueira (1992, p. XI): "Seguramente pasó parte de su infancia en Galicia, donde tenía posesiones su ayo García Fernández de Villaldemiro, casado con una dama de estirpe gallega, doña Mayor Arias". O rei teria aprendido música dentro de um contexto prévio, em que ela já era cultivada como educação real. Ver também López-Aydillo (1923, p. 374).

²⁴ Tradução nossa supervisionada pelo Prof. Pena Granha: "a multidão compostelana a cantar com tambores e cítaras e variados instrumentos musicais". O itálico da citação em latim é nosso. Em castelhano ver Falque (1994, p. 167).

as cantigas de Martim Codax acha-se nos EUA²⁵. Já em 1516 publica-se o Cancioneiro Geral de Garcia de Resende. Os textos musicais só se conservam no Pergaminho Vindel, o Pergaminho Sharrer e nas quatrocentas e vinte e sete Cantigas de Santa Maria. Os textos poéticos foram recolhidos em sucessivas antologias ao longo dos tempos, que são os livros que chegaram até à atualidade, como explica Manuel Pedro Ferreira (Lopes, Ferreira et al., 2011):

Ao que tudo indica, terá sido D. Pedro, conde de Barcelos, trovador e primogénito bastardo de D. Dinis, o compilador das cantigas que chegaram até nós (através dos apógrafos italianos), talvez o seu compilador final, se aceitarmos, como crê Giuseppe Tavani, que já na corte de Afonso X se teria realizado uma primeira compilação [Tavani: 1986, p. 65-66]. Seja como for, nunca será demais realçar o mérito do notável trabalho quinhentista de Angelo Colocci, trabalho sem o qual a nossa visão da lírica galego-portuguesa se teria de restringir ao *Cancioneiro da Ajuda*, ou seja, às cerca de 310 composições de amor já referidas, em lugar das cerca de 1680 de todos os géneros de que dispomos atualmente.

Nas imagens iconográficas das cantigas, tanto na talha quanto na pintura e nas miniaturas, observam-se numerosos instrumentos de corda dedilhada. São cordofones de braço que na sua maior parte podem classificar-se como de caixa oval, principalmente violas e alaúdes. Um deles é um cordofone com cintura, conhecido pelo nome de *cítola* ou *citola*, termo que Coromines trata no verbete *cítara* do seu dicionário, registando a presença do termo 'citola' ou 'citole' em várias línguas românicas europeias entre os séculos XII e XIV. As citolas são violas de mão, a palavra deriva de *cithara* que, como sabemos, era termo genérico para os cordofones dedilhados.

Além das citolas representadas no Códice dos Músicos das Cantigas de Santa Maria e no Cancioneiro da Ajuda, temos citolas galegas nas talhas em pedra da entrada do Mosteiro de Carvoeiro e também no Salão de Jantar do Paço de Gelmirez, em Compostela,

²⁵ No mês de setembro de 2017 o Pergaminho Vindel regressou à Galiza onde permaneceu durante 5 meses no Museu do Mar (Alcabre, Vigo) devido à colaboração entre o Morgan Library Museum de Nova Iorque, a Universidade de Vigo e o governo autonómico galego. Mais informação na página web da Universidade de Vigo: <https://duvi.uvigo.es>.

ambas datadas no século XIII. As palavras *citolum*, aumentativo de *citola*, e diversas conjugações do verbo *citolar* aparecem nas cantigas medievais profanas com frequência. A citola ou cítola, nos seus diferentes tamanhos, era um cordofone ou família de cordofones dedilhados e com cintura, em uso na Galiza medieval entre os melhores trovadores e jograis. Menéndez Pidal (1983, p. 131) recolhe a existência de um jogral desse nome, Cítola, dado ser o instrumento que tocava, na Corte do rei Afonso X O Sábio.

López-Aydllo (1923, p. 345-349) trata das cortes poéticas e dos factos históricos narrados nas cantigas medievais galego-portuguesas. Entre os reis trovadores inclui Sancho I de Portugal, Afonso IX de Leão, Afonso X, Dom Dinis e Afonso XI de Castela: "Don Alfonso era, de esta suerte, un trovador de tantos que no desdenñaba templar su *citola* al mismo son de aquellos poetas y juglares" (p. 377). Caldeira Cabral (1999) regista oito citolas no Cancioneiro da Ajuda, o mesmo instrumento que se acha na Cantiga 140 das Cantigas de Santa Maria e que se tem identificado com a *guitarra latina* do Arcipreste de Hita, sendo a *guitarra mourisca* a da



Im. 6: Miniatura da Cantiga de Santa Maria 140.
www.cantigas.webcindario.com
(12/03/2016).

caixa oval (Rey e Navarro, 1993, p. 41). Segundo a História Compostelana, sabemos que as *citharis* eram empregadas também pela população, portanto parece possível concluir que os grandes trovadores e jograis surgiam num contexto de amorismo possivelmente intenso onde a música feita com *cithara* ou citola era muito popular²⁶.

Rey e Navarro, a propósito da citola, refletem sobre a frequência de citações sobre citolas em textos do oriente peninsular em contraste com as

²⁶ Sem pretensões linguísticas nem organológicas, só reparar na curiosa mistura que a palavra citola contém entre o seu étimo reconhecido *cithara* e a outra palavra para designar cordofones dedilhados com cintura: viola. Cit[hara] + [Vi]ola = Citola.

evidências de prática real do instrumento que pertenceriam ao ocidente peninsular, o que na Galiza chamamos de faixa atlântica²⁷. Como temos visto, no Reino da Galiza e no de Portugal as citolas eram instrumentos de uso quotidiano tanto no âmbito popular quanto no cortesão. Assim, as referências nos textos castelhanos podem estar evidenciando a extensão da influência da citola por toda a Hispânia.

É também frequente nas cantigas o emprego dos termos *viola*, entenda-se viola de mão, e *violar* para a ação de tocar o trovador na viola. Este é o mesmo termo que em castelhano se conhece por *vihuela*, termo empregado por Juan Ruiz no seu famoso texto do século XIV. Um século antes, no *Livro de Alexandre* (ca.1230) podiam ler-se *çitola*, *guitarra* e *uiola* na mesma estrofe (n. 1545):

El pleyt de los ioglares era fiera riota
ay auie sinfonias farpa giga e rota
albogues e salterio *çitola* que mas trota
g[u]itarra & uiola que las cuytas enbota

Com toda a probabilidade o vocábulo *viola/vihuela* era aplicado aos mesmos instrumentos que séculos depois viriam a ser denominados *guitarras*. Fuenllana deixou dito claramente no seu livro *Orphenica Lyra* (1554) que tem composições para “vihuelas de quatro órdenes, que llaman guitarra”²⁸. A evolução destes instrumentos, que sempre foram muito semelhantes, acabou fazendo sinónimos até hoje os termos *viola* e *guitarra*. Parece ter-se produzido, portanto, na península uma fusão dos instrumentos chamados de citola, viola e guitarra acompanhando os novos tempos da Idade Moderna em que se formou a grande famílias das guitarras/violas.

Ainda que hoje sabemos que os cordofones dedilhados estavam presentes na península ibérica antes da dominação árabe, dada a influência desta cultura no devir peninsular na época em que havia territórios políticos árabes peninsulares, os instrumentos e os músicos misturaram-se e conviveram em harmonia. Dessa conjugação

²⁷ Faustino Porras Robles localiza o vocábulo citola e variantes no *Libro de Alexandre*, no *Libro de Buen Amor* e no *Poema de Fernán González*. Porras (2008, p. 113-136).

²⁸ Miguel de Fuenllana foi conhecido em Portugal pelo nome lusofonizado Miguel de Folhana. Palhão (2004, p. 21) e Morais (2007, p. 52-53).

de culturas provém toda a lírica galego-portuguesa que remete para o mundo musical da Baixa Idade Média e a magnificência das representações dos instrumentos baixomedievais. A influência deste passado de esplendor musical chega até ao século XXI e é fonte de inspiração para compositores e intérpretes na atualidade.

Hoje as cantigas medievais afirmam-se na música contemporânea galega e portuguesa realizada com os instrumentos do nosso presente, tanto no âmbito erudito com autores como Fernando Lopes-Graça, Eurico Carrapatoso, Rogelio Groba, Octavio Vázquez, quanto no âmbito popular com intérpretes, entre outros, como Amália Rodrigues, Zeca Afonso, José Mário Branco, Dulce Pontes, Amancio Prada, Uxía, Xurxo Romani, Socorro Lira, Helena de Alfonso. Ademais há numerosas interpretações em chave histórica medievalista como as do grupo Martim Codax, a cantora Paulina Ceremuzynska, e a experimentação na mistura entre melodias medievais e populares da viguesa Maria Giménez, entre outras, além das interpretações que se realizam por toda a Europa. Em 2015, Stephen Goss publica a sua obra para guitarra, *Cantigas de Santiago*, sobre a lírica galego-portuguesa, estreada em janeiro de 2015 por David Russell e já em 2016 interpretada pelo guitarrista português Rui Mourinho.

Esse interesse nas Cantigas Medievais, além do âmbito académico universitário onde são amplamente tratadas, reflete-se também em iniciativas sociais como a da associação *Ponte nas Ondas!*, que desde o ano 2001 impulsiona a candidatura do Património Imaterial Galego-Português ao prémio organizado pela Unesco na procura do reconhecimento internacional deste tesouro cultural interestatal. Estas atividades geram uma identificação com a música, língua e cultura comuns que supera o tempo histórico e reafirma o permanente valor destas obras mestras da música.

1.2. PÓRTICO DA GLÓRIA DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Acabado de construir em 1188, o Pórtico da Glória da catedral de Santiago é a porta de entrada da antiga basílica medieval sobre a qual se erigiu o resto da construção catedralícia. Está belamente adornada com vinte e quatro anciães dos quais vinte e um portam

instrumentos musicais. Uma primeira reconstrução em madeira destes instrumentos foi realizada em 2002 e em 2011 publicou-se um trabalho de descrição em pormenor a determinar as características de cada um deles (López-Calo, 2002; Villanueva, 2011). Com dificuldades pela originalidade das peças e a falta de elementos contrastivos, estabeleceram-se as hipóteses possíveis para a classificação. Deste modo, hoje assume-se que o grupo instrumental representado no Pórtico está composto por 15 cordofones de braço: 10 vielas ('fidulas') ovais, 4 vielas ('fidulas') com cintura e 1 organistrum ou viela de roda. Completam o conjunto 6 cordofones dedilhados sem braço: 4 harpas e 2 saltérios²⁹.

O termo português 'viela', empregado aqui por 'fidula', é uma variante francesa do mais extenso 'viola'. Se tivermos em conta que *fídula* e *viola* são variantes da mesma palavra não-latina, parece possível que na época a divergência entre fídulas e violas/vielas não fosse tão grande como poderia parecer-nos hoje³⁰. Atualmente olhamos desde um momento histórico que atravessou um longo processo em que os termos 'viola' e 'guitarra' viraram sinónimos. Hoje a palavra 'viola' é empregada em Portugal para referir as guitarras populares, na Galiza tem o mesmo uso, mas também se emprega na forma 'viola de roda' para referir a sanfona³¹, enquanto no resto da Europa e do mundo se estendeu o arabismo 'guitarra'. Então, voltando à Idade Média, as chamadas por Jensen de 'fídulas' bem poderiam ser conhecidas na Galiza por 'violas' de arco e de mão, tal como aparece nas Cantigas de Santa Maria e o próprio Jensen (Villanueva, 2011, p. 214) reconhece na sua análise.

Jensen toma todos os cordofones de braço por 'fídulas', salvo dois que denomina alaúdes. Estes alaúdes seriam premidos com os

²⁹ Francisco Luengo dirigiu a reconstrução e Sverre Jensen realizou estudos comparativos sobre os instrumentos (Villanueva, 2011).

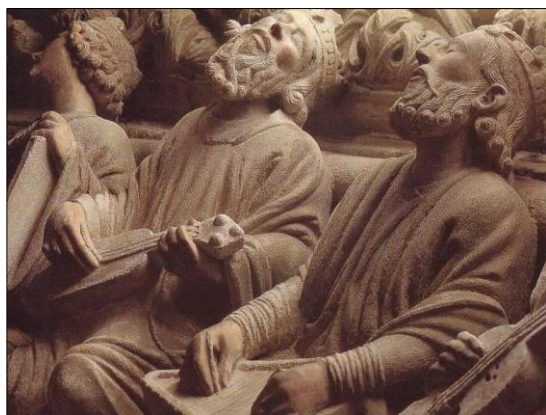
³⁰ A respeito da fídula e da viola é Isidoro de Sevilha quem as relaciona como equivalentes: "Os escritores antigos chamavam à cítara fídícula ou fides" (Nagy, 2017, p. 75).

³¹ O uso popular da palavra viola para a sanfona devia ter a ver com a forma da caixa. Veja-se o último conto de Vidal (1920, p. 218-223), *O derradeiro xuglar de viola*: "A viola, conhecida co nome onomatopéyico de *zanfona*, ...". Mais uma vez vemos como a caixa do instrumento é determinante para a sua identificação. O que parece estar aparentado com a *viola de roda* é o organistrum, instrumento medieval espetacular de indubitável semelhança com a atual sanfona.

dedos. Talvez seja essa a diferença, entre todas as existentes, que leva Jensen a incluir estes dois instrumentos fora das vielas/violas. Dado que as violas do Pórtico são todas de arco, o facto de haver dois instrumentos que se afastam construtivamente das necessidades do arco, junto com outras divergências nas características visualmente observadas, pode induzir a não aplicar-lhes o nome de violas e tentar uma classificação diferente. A este respeito, Jensen (Villanueva, 2011, p. 220), músico e pesquisador, reflete sobre os alaúdes³² (itálico nosso):

Strictly speaking, these instruments are not lutes; if that name refers to the instruments introduced to Europe by the Arabs, with wooden soundboards, peg-boxes slanted toward the back and bodies shaped like a half of a pear. These lutes of Arab origin must have been of great significance and well-known in the late Middle Ages, and the Renaissance.

Nevertheless, *I do not have a better name for these instruments* and if we widen the concept of lute to include all plucked instruments with a rounded bottom, lute could be an acceptable denomination for these instruments.



Im. 7: Pormenor do Pórtico da Glória.
Santiago de Compostela. www.flickr.com
(12/03/2016).

Para nós, o fundo curvo ou liso não deve ser um elemento relevante para uma classificação atual destes instrumentos, porque não é uma componente técnica essencial para o som na construção e porque há exemplos de instrumentos de todas as famílias que alternam ambos os estilos. Se assumirmos o termo 'alaúde' como o grande genérico que representaria

³² También Luengo (Villanueva, 2011, p. 204) é da mesma opinião que Jensen.

todas as formas de cordofones de braço dedilhados, é perfeitamente razoável a opção de Jensen. Mas, se tivermos em conta a noção etimológica de 'viola', que foi sempre um termo genérico a abranger instrumentos de diversos tamanhos, formas e técnicas, mantendo umas características básicas que já foram explicadas e respondem ao significativo, estes dois alaúdes bem poderiam na Galiza medieval ter sido também chamados de violas de mão.

A reunião em orquestra medieval de instrumentos que aparecem neste tipo de representações tem a sua translação prática nos dramas litúrgicos como o *Ordo Prophetarum*, que depois da reconstrução e adaptação da partitura costuma interpretar-se em cada Natal na catedral compostelana. Serafín Moralejo (Villanueva, 2011) explicou o Pórtico da Glória estabelecendo esta ligação entre o *Ordo Prophetarum*, muito popular em toda a Europa medieval, e os personagens e disposição dos instrumentos, que depois veremos terão sido replicados noutras igrejas e catedrais galegas, cada uma com as suas características próprias. A reconstrução da partitura do *Ordo Prophetarum* compostelano completou-se em 2004 e baseou-se no manuscrito de Limoges (Luengo, Ordo).

CAPÍTULO 2. SÉCULO XIII

2.1. SÃO LOURENÇO DE CARVOEIRO, SILHEDA



Im. 8: Arco da porta da Igreja de São Lourenço em Carvoeiro, Silheda.

Há notícia de existir na aldeia de Carvoeiro uma congregação de frades desde o século X, mas a atual igreja é de estilo românico serôdio com traços de gótico, cuja datação é posterior a 1188, talvez do s. XIII. Trata-se de um edifício situado no coração da Galiza rural, onde o investimento artístico seria mais modesto que nos paços urbanos dependentes da igreja ou do rei e a sua Corte. A portada está adornada com uma série de vinte e três reis músicos inspirada na do Pórtico da Glória compostelano e foi realizado por algum aprendiz da oficina do Mestre Mateus. Contém vários cordofones de braço ovais e com cintura a serem tocados com os dedos e com arco por reis de

olhos fechados e cabeça deitada. Porém, apesar do estado de conservação, pode comprovar-se que os instrumentos não coincidem totalmente com os compostelanos, além de terem muito menor tamanho e alguns deles estarem desaparecidos pelo efeito da intempérie e a falta de cuidados. Por exemplo, o conjunto contém uma citola que não aparece no Pórtico da Glória, ainda que sim no Paço de Gelmirez. A presença desta citola coloca a questão de se o artista seguiria os desenhos fornecidos por algum cancionero ou se na paróquia rural de Carvoeiro, e no próprio mosteiro, haveria citolas e citolistas a servirem de modelo.

Da série de vinte e três músicos conservados há sete cordofones de braço que podem ser dedilhados. Da esquerda à direita são os números 1, 6, 11, 12, 17, 18 e 20. O rei n.º 1 está deteriorado e meio escondido por trás de uma coluna, mas pode perceber-se como sustenta o que parece uma viola de caixa com cintura:



Im. 9 e 10: Músicos n.º 1 e n.º 6.

A figura n.º 6 toca um cordofone dedilhado de caixa oval. Pode estar em disposição de afinar pois segura o instrumento em sentido inverso: a mão esquerda repousa sobre a caixa do instrumento, enquanto a direita parece segurar o braço perto da cabeça onde se acham as cravelhas para a afinação. Outra hipótese para esta figura é que o artista tenha decidido esculpir um rei esquerdino. Os reis músicos n.º 11 e n.º 12 seguram o que parece uma citola e uma viola oval de costados bastante retos. Apesar do estado de conservação podem perceber-se as

semelhanças entre os instrumentos. A ornamentação de ambas as caixas de ressonância, realizada modestamente com pontos talhados na pedra, é a mesma, sendo que a viola contém três pontos a cada lado do tampo a fazer um total de seis, e a citola somente dois a fazer um total de quatro. A citola tem os aros superiores em ângulo e a posição da mão direita, a colocação horizontal do instrumento e a dos braços do instrumentista que rodeiam a citola pela parte inferior, confirmam que se trata de um instrumento dedilhado. Um dos dedos da figura pode representar um plectro, ainda parecendo ser o próprio dedo. Esta disposição aparece nas citolas do Cancioneiro da Ajuda, nas das Cantigas de Santa Maria, e na citola do Paço de Gelmirez que se verá de seguida. A mão direita, que aqui aparece claramente perpendicular às cordas e por baixo do instrumento, nas miniaturas das cantigas costuma situar-se mais horizontal, no mesmo sentido que o próprio instrumento. Mas na citola do Paço de Gelmirez, realizada na mesma época por outro artista, a mão direita tem a mesma posição que a citola de Carvoeiro, o qual não parece produto da casualidade nem do possível modelo seguido pelo artista, mas do costume, talvez popular, de tocar o instrumento com essa posição.

Observa-se um terceiro cordofone de braço no rei n.º 20, que poderia ser outra viola com cintura, talvez de arco, pois o



Im. 11: Músicos n.º 10 e n.º 11. Citola e viola no Mosteiro de Carvoeiro.



Im. 12: Músico n.º 20. Cordofone dedilhado ou de arco.

estado de conservação não permite a certeza. Além do mais podem suspeitar-se mais cordofones de braço que, pelo seu estado de conservação, resultam de difícil identificação. Talvez mais dois sejam os dos reis n.º 17 e n.º 18, um oval (direita da imagem) e outro com cintura (esquerda da imagem), ou talvez ambos os dois ovais.



Im. 13: Músicos n.º 17 e n.º 18.
Possíveis cordofones de braço dedilhados.

2.2. PAÇO DE GELMIREZ, COMPOSTELA

Este paço, situado ao lado esquerdo da catedral e mandado construir pelo bispo Gelmirez, foi erigido na primeira metade do século XII e sofreu as primeiras reformas em torno de 1180, que continuaram durante a primeira metade do século XIII. O paço era recetor da família real, uma residência dos reis galegos na cidade compostelana. A sala de jantar ou refeitório, em estilo gótico, oferece um magnífico conjunto contextualizado das atividades que se realizavam nela, tais como representações dos reis e outros membros da nobreza a comer, beber e a tocarem instrumentos musicais. Até há

pouco tempo era costume entre as gentes galegas acabarem as refeições com música e cantos. Isto que habitualmente tem sido estudado como costume popular terá sido antes um comportamento das elites galegas na Idade Média. A representação tão explícita do Paço de Gelmirez evoca o mundo dos trovadores e jograis galegos, a celebração dos jantares com música convoca a imaginar também os mesmos costumes fora do Paço, na vida popular, com a música como um elemento aglutinador da cultura medieval galega.

Na História Compostelana figura uma descrição do banquete posterior à coroação de Alfonso VII realizado em 17 de setembro (López, 2006, p. 56-57) de 1110 (HC, I, p. 66 e 120-121) onde se explica o modo em que se realizou, com a música sempre presente, sobretudo no final das refeições em grupo:

Deinde Missa ex more solemniter celebrata, Regem novum deducens ad Palatium suum, Episcopus omnes Gallætiæ Proceres ad regale invitavit convivium, in quo clarissimus Comes Petrus, Regius dapifer extitit, ejusque filius Rudericus clypeum & frameam ad Regis scapulas Alfericeus tenuit, Munio Pelagides regalis offertorius, Veremudus Petrides, vinum, & siceram omnibus mensis abundanter ministrari praecepit, sicque omnibus diversis ferculis accurate saciatis, dies illa in hymnis jubilationis & canticorum canticis peracta pertransiit.

Em tradução do Prof. Pena Gralha: "aginha, uma vez [proclamado Afonso Raimundez, rei da Galiza] celebrada a missa solenemente, levando segundo o costume o novo rei ao seu paço, convidou o bispo [Gelmirez] a todos os próceres da Galiza ao banquete real, onde o claríssimo conde Pedro foi dapífero régio e o seu filho Rodrigo sustentou como armeiro a espada do rei, o escudo e a lança [*armiger, alferes*], Múncio Pelaez apresentava ao rei os manjares, e a fatar vinho e sidra mandava servir todas as mesas Bermudo Perez, e assim, com fartura de todos nas variadas e bem adubadas viandas, entre ledas cantigas e louvanças, passou tão assinalado dia". A versão de López Ferreiro, menos literal e mais interpretativa, pode ler-se em López (1885, p. 37). Ver também Pena (2007, III, p. 142).



Im. 14: Terceira mênsula. Refeitório. Paço de Gelmirez.
Núñez Rodríguez (1996).

Exemplificando essa expressão musical, na sala de jantar do paço aparecem duas citolas. A primeira acha-se na terceira mênsula pela direita do refeitório (Núñez, 1996, p. 133), em que se observa um conjunto de quatro figuras das quais a da citola acompanha com a sua música dois reis preparados para a refeição entanto a quarta figura, um nobre, sustenta um recipiente em que poderá haver mais alimentos para a janta. A ilustração do acompanhamento musical das refeições realiza-se com instrumentos portáteis, os quais, podendo alguns ser harmónicos como a citola, servem tanto como solistas quanto para acompanhar a voz e outros instrumentos quer em peças instrumentais, quer em cânticos de gesta ou de outros temas como os de amor. A disposição de corpo e braços do citolista é igual à da mênsula seguinte, a quarta.



Im. 15: Mênsula quarta. Refeitório. Paço de Gelmírez.
www.flickr.com (05/03/2017).

Neste interessante conjunto, sito na quarta mênsula da direita do refeitório, podem ver-se quatro cordofones de braço. Com certeza, os dois cordofones do meio são violas de arco com caixas de leve cintura, como as já vistas no Pórtico, ainda que sem cintura. A viola oval da esquerda da imagem oferece alguma dúvida. Inclinamo-nos para que fosse tocada com arco, dada a aparência de ter um cavalete a separar compridamente as cordas do tampo harmónico. Não há nenhum instrumento como este no Pórtico da catedral, situado a escassos metros, com essa caixa em forma de pera ou gota de água, semelhante a um cistre. Possivelmente tenhamos aqui um exemplo de antecedente da família dos cistres, *citterns* ou guitarras inglesas. A falta de rosetas ou buracos no tampo pode dever-se a ser feito em pele, como acontece com as duas violas, chamadas de alaúdes por Jensen, no Pórtico da Glória.

O cordofone da direita é uma citola que está a ser premida por uma mão direita em posição semelhante à já vista em Carvoeiro, representada também nas iluminuras das Cantigas. Salvo que estas coincidências se devessem a uma pura imitação de modelos artísticos sem ligação com a realidade, não pareceria estranho que as citolas

medievais se tocassem na Galiza com essa técnica de atacar as cordas rodeando a caixa pela sua parte inferior. É uma posição que imita a do braço esquerdo que realiza o ponteadado ou harmonias sobre a trasteira, o qual unido à posição horizontal do instrumento em relação ao corpo permite uma simetria entre ambos os braços que resulta bastante ergonómica. Com a passagem do tempo, e possivelmente devido à evolução harmónica, o braço da mão a premer as cordas foi colocando-se mais horizontal até alcançar a posição oblíqua atual, em que o antebraço se apoia sobre o aro superior do instrumento. Nesta disposição a mão tem mais espaço de ação, o que permite fazer todo tipo de rasgados e percussões nas cordas.

Na cena musical representada nesta quarta mênula, os músicos parecem estar em situação de afinar. A começar pela esquerda, a primeira viola acaba de ter afinado e aguarda pelas outras, a segunda está num passo anterior, comprovando o tom das cordas recém afinadas, a terceira ainda se acha manipulando as cravelhas para encontrar o tom certo e, finalmente, a citola é a que toca a nota de afinação para o resto do conjunto. No total são cinco as mênulas com músicos incluídas no programa iconográfico do refeitório do Paço de Gelmirez (García, 2001, p. 32-37). Os instrumentos apresentados são uma flauta dupla, um saltério, uma harpa, uma viola de roda ou organistrum, várias violas de arco de diferentes construções e duas citolas. Todos instrumentos que ilustram a grandiosidade musical que se deve ter vivido na época dourada do Reino da Galiza.

2.3. PÓRTICO DO PARAÍSO DA CATEDRAL DE OURENSE

A catedral de Ourense começa a construir-se no último quartel do século XII e em 1188, data de remate do Pórtico da Glória em Compostela, dá-se por completada a sua primeira fase de construção (Carrero, 2000, p. 7-8). Os vinte e quatro anciões músicos do Apocalipse são, porém, posteriores. Acham-se na arquivolta do tímpano do Pórtico do Paraíso datado na primeira metade do século XIII (Yzquierdo, González e Hervella, 1993, p. 60) e ainda conservam parte da pintura original. Como no Pórtico da Glória ou na portada do

Mosteiro de Carvoeiro, os reis músicos ourensanos representam mais uma vez essa grandiosidade musical com a que se adornava a igreja católica no Medievo.

Dos vinte e quatro músicos do Pórtico do Paraíso, dez portam cordofones de braço. São os números 1, 5, 7, 9, 10, 14, 16, 19, 23 e 24. Dentre eles somente o n.º 23 é, com certeza, um cordofone dedilhado da família dos alaúdes. O rei músico descalço segura o instrumento horizontalmente, com plectro na mão direita e coloca os dedos da mão esquerda no braço empregando também o polegar pela parte de cima. A caixa é circular, tem quatro botões no cravelhame mas apreciam-se cinco cordas ao longo do braço, se bem não se vê como são seguradas à caixa por estar oculto à vista pela mão do instrumentista. A caixa circular está adornada com embutidos em forma de pequenos círculos e percebe-se também uma sanefa no extremo da caixa, de diferente cor, que prossegue pelo braço. O plectro, situado na mão direita, sobressai entre os dedos indicador e coração. O rei tem os olhos abertos, veste uma enorme capa e por baixo os adornos da túnica imitam os embutidos do instrumento, os quais lembram os adornos das citolas e violas de Carvoeiro.



Im. 16: Alaúde circular.
Pórtico do Paraíso. Ourense.

Os restantes cordofones de braço parecem ser violas de arco, quer por possuir o arco ou por contar com uma ponte para elevar as cordas sobre o tampo, própria dos instrumentos de arco. Os números

1, 5, 9, 10, 16, 19 e 24 têm a característica ponte elevada, e os núm. 7 e 14 contam explicitamente com um arco. Como acontecia em Carvoeiro, neste caso também não se reproduzem os mesmos cordofones que no Pórtico da Glória, diversidade que caracteriza cada um dos exemplos: Em Compostela, dois alaúdes ou violas de mão. Em Carvoeiro, a citola. Em Ourense, o alaúde circular.

CAPÍTULO 3. SÉCULO XIV

3.1. SÃO DOMINGOS DE RIBADÁVIA

Na igreja do Mosteiro de São Domingos de Ribadávia, como ornamento a um dos sepulcros conservados num dos laterais, há um baixo-relevo talhado em pedra onde, acompanhado de outros dois anjos a tocarem uma gaita e o que parece uma flauta ou charamela, figura um anjo tocador de alaúde. O anjo, o primeiro a aparecer neste trabalho, situa-se de pé em disposição de tocar. No alaúde apreciam-se arredor de 8 cordas. A posição do instrumento é mais horizontal que a guitarra da Póvoa e a mão direita reflete a técnica especial de dedilhado característica dos alaúdes. A caixa de forma oval, mais volumosa que a guitarra anterior, a cabeça encostada para trás, o número de cordas e a maneira de segurar o instrumento indicam que se trata de um alaúde.

O mosteiro de São Domingos, fundado nos meados do século XIII, foi sofrendo adições e modificações ao longo dos séculos a seguir. Dos sepulcros que chegaram à época atual conhece-se a data de dois deles, financiados nos começos do século XVI (Enríquez, 1987), e também o cronista e frade dominicano Aureliano Pardo narra a encomenda de vários sepulcros no século XIV (BCPMHAO, 1931, IX, p. 200 e ss.). Manso Porto (1993, 1, p.



Im. 17: Anjo com alaúde. Igreja de S. Domingos. Ribadávia.

267) data-o perto de 1350 e atribui o sepulcro à tumba de um cavaleiro da linhagem dos Maldonado. É inevitável refletir sobre esta decoração de três músicos quando não voltam a aparecer os motivos musicais quer nos outros sepulcros, quer noutra parte da igreja. Parece como se o homem de longa e bicuda barba que figura na estátua jacente da tampa do sepulcro tivesse algum motivo especial para ser honrado com um tema musical, como já vimos que acontecia séculos atrás com a estela funerária de Lutátia Lupata.



Im. 18: Conjunto de anjos músicos. Ribadavía.

No conjunto da talha acham-se um alaúde, uma gaita e uma flauta ou charamel. Há também um quarto anjo a sustentar o que parece um rolo de pergaminho. A julgar pela disposição simétrica, parece que os instrumentos de corda dedilhada eram tão populares e galegos quanto a gaita ou a flauta. O alaúde, símbolo da música árabe em épocas anteriores, está aqui perfeitamente integrado como instrumento cristão por ser representado no túmulo de um nobre dentro de uma igreja dominicana, mas também como instrumento

popular por ver-se acompanhado da flauta e da gaita. O facto de serem representados juntos, a realizarem uma mesma função de adorno tumular, evoca várias hipóteses. Por um lado está a função psicopompa da passagem para o reino celeste, que seria já um novo estilo de mensagem iconográfica mais próprio da Idade Moderna que do Medievo. Uma outra hipótese é que o nobre falecido tocasse esses três instrumentos, o que seria motivo para a sua representação e honra funerária. Neste caso, o cavaleiro estaria a dar continuidade à lei de cavalaria enunciada por Afonso X nas Sete Partidas. Segundo esta hipótese a talha uniria um elemento do futuro, o anjo, com um elemento do passado imediato, o cavaleiro músico e talvez poeta, e ambos os dois elementos teriam uma função do passado remoto, a honra funerária.

3.2. SÃO FRANCISCO DE BETANÇOS

A de São Francisco, rematada em 1387 (Tarrío, 2012, p. 449), é uma das três igrejas góticas, patrocinadas por Fernan Peres de Andrade e conservadas na atualidade na vila de Betanços. Erias (2014) estudou as igrejas de São Francisco, Santa Maria e Santiago de Betanços com os seus elementos iconográficos, revelando para a história da música as representações galegas mais importantes do século XIV. Nas três igrejas há presença de músicos, sendo a de São Francisco a que nos oferece imagens de vários cordofones dedilhados de braço.

Erias descreve dezanove músicos situados na abside da igreja de São Francisco (2014, p. 570-579) a integrarem as cenas do Paraíso e do Juízo Universal, e mais dois no exterior (p. 712 e 713). No mínimo, quatro desses músicos tocam cordofones dedilhados de braço, todos situados na abside. Estes cordofones são três de caixa oval (p. 570) e um de caixa com cintura, que é uma viola de mão (p. 571). Os cordofones estão acompanhados por gaitas, saltérios e charamelas. De novo achamos as gaitas e outros aerofones no mesmo conjunto dos cordofones, como em Ribadávila, o que parece ser já uma característica das representações iconográfico-musicais do século XIV.



Im. 19: Três anjos com alaúdes no Paraíso da ábside de S. Francisco.
Erias (2014, p. 570).

Estes alaúdes ou cistres possuem cinco cordas, que é o maior número de cordas de todos os cordofones deste conjunto. Além destes, há mais dois cordofones que oferecem dúvidas e poderiam ser considerados dedilhados de braço. Erias (2014, p. 578) mostra a imagem de duas fídulas, que o autor chama assim pela sua forma da caixa em dois círculos. Entendemos que estas fídulas, ou violas de três cordas, podem ser dedilhadas posto que não aparece arco nenhum na sua representação, nem se apreciam as cordas elevadas no tampo como é próprio dos cordofones de arco. Contudo, a sua posição em repouso vertical não ajuda a determinar este aspeto. O que é claro é que o artista realizador das imagens sabia como talhar arcos na pedra, como se pode apreciar em dois dos cordofones que o autor denomina viola de arco (p. 571 e 579) e também, menos claro mas distinguível, na outra viola de arco situada no exterior da igreja (p. 713).



Im. 20 e 21: Fídulas à esquerda e cordofone de arco à direita.
Erias (2014, p. 578-579).



Im. 22 e 23: Anjos com viola de mão e de arco.
Erias (2014, p. 571).

Este anjo violista é o mais antigo dos tratados nesta tese a tocar uma viola/guitarra. Ele coloca claramente os braços em posição contrária e oposta, que não paralela como acontecia nas citolas. Assim, o braço esquerdo rodeia o instrumento pela parte inferior, por

onde a mão se aproxima da trasteira, entanto que o direito está colocado por cima da caixa de ressonância para atacar as cordas de cima para baixo. Como já dissemos, é desse modo que se conseguem rasgados mais poderosos. Porém, nas três representações dos alaúdes ainda se percebe um ataque da mão direita mais horizontal e, poderia afirmar-se que, intermédio entre a técnica da citola do s. XIII e da viola do s. XIV. A mesma posição do guitarrista pode observar-se no anjo da viola de arco, o que parece indicar uma técnica de arco bem diversa de épocas posteriores. Isto insinua uma origem técnica comum, a indicar que o mesmo músico podia tocar com e sem arco, como tocava com e sem plectro, exemplificando assim uma possível origem da prática que observamos até ao século XIX, em que o mesmo músico toca violino e guitarra.

No trabalho de Tarrío (2012, p. 138) pode ver-se um mapa com os conjuntos conventuais e igrejas franciscanas que houve na Galiza e se conservam na atualidade. Queremos só notar que salvo três ou quatro localizações das que, por enquanto, não temos notícia de elementos guitarrísticos (Vilabade, Portomarim, Monterrei e Louro), no resto dos lugares onde a ordem franciscana se instalou houve, ao longo do tempo, cultivo da guitarra mesmo até aos nossos dias. Esses lugares são todos tratados nalgum momento nesta tese, com ou sem relação à realidade franciscana. O certo é que nessas localizações houve e há documentação guitarrística digna de comentário e por isso fazem parte desta tese: Compostela, Corunha, Ferrol, Ponte Vedra, Ourense, Lugo, Ribadavia, Padrão, Póvoa, Betanços, Viveiro e Ribadeu.

CAPÍTULO 4. SÉCULO XV

4.1. SÃO MARTINHO DE NOIA

A igreja acabou-se de construir em 1434, segundo figura no dintel da portada principal. Considerada a última da série de portadas inspiradas no Pórtico da Glória e na arte do Mestre Mateus, a grandiosidade desta portada evoca ainda o esplendor da Idade Média galega abrindo-se já aos primórdios do Renascimento. A portada contém doze reis músicos dos quais nove sustentam um instrumento, mais um Cristo central fazendo no total treze figuras descalças. Desses nove instrumentos há quatro que podem ser considerados guitarras, dado que as diferenças entre eles não são suficientes para considerá-los de diferente família de instrumentos. Trata-se dos instrumentos das figuras números 2, 3, 8 e 9, sendo a figura n.º 9 a que segura o instrumento explicitamente como uma guitarra/viola. Este conjunto é também diverso do de ambos os Pórticos e Carvoeiro.



Im. 24: Portada da igreja de São Martinho de Noia.

Somente dois reis, o n.º 2 e o Cristo central, foram representados de pés nus a tocarem o chão. Esta é a última representação de um conjunto grande de músicos a evocar a harmonia do Reino dos Céus. A partir desta altura, século XV, o tipo de mensagem iconográfica incluirá elementos mais descritivos que no âmbito musical se traduzem em representações de intérpretes solistas ou de grupos pequenos, a cumprirem a função de representar o mundo terreno, o divinal e o seu intermédio.

López-Calo aponta que a portada contém vários instrumentos mais modernos que não foram representados no século XII provavelmente por não existirem. Concretamente, são as quatro guitarras que não estão representadas no pórtico da catedral compostelana. López-Calo (1994, p. 45, n. 8) não nomeia quatro guitarras, mas uma rabeca, duas guitarras e um alaúde:

uno de esos instrumentos es, seguramente, un laúd, otro un rabel y las otras dos, más que fídulas, parecen guitarras. Tres tipos de instrumentos, pues, que son, al menos, en parte, nuevos respecto de los del Pórtico de la Gloria y, en definitiva, constituyen un claro testimonio de la presencia de los mismos en Galicia en los comienzos del siglo XV.



Im. 25: Reis músicos n.º 2 e n.º 3. São Martinho de Noia.

Mais para a frente, a descrição de López-Calo de cada um dos reis ou anciãos coroados e, no seu caso, do instrumento que sustentam, indica três guitarras e um alaúde para além da rabeca. Entendemos a hesitação a respeito da classificação, visto a falta de informação e também o estado de conservação que, ainda sendo bom, não é suficiente para perceber os pormenores que com certeza na época teriam sido esculpidos no granito. Nós propomos a classificação destes instrumentos como cordofones dedilhados de caixa com cintura, denominados em português com as

palavras *guitarra* e *viola*. Seria esta uma representação em pedra das guitarras/violas de começos do século XV peninsular.

Flávio Gonçalves estudou a semelhança iconográfica e estilística desta igreja com a de Viana do Castelo (Chao, 2005, p. 325). De facto, a identidade das guitarras da portada de Noia com as violas populares portuguesas é evidente, toda vez que as violas portuguesas, junto dos cavaquinhos, braguinhas e violas caipiras brasileiras são a viva imagem das guitarras antigas, anteriores ao século XIX, que ficaram conservadas nos usos e costumes do povo³³. Do mesmo estilo e ligado aos cavaquinhos e braguinhas consideramos os populares *guitarros* (Sánchez, 2015), habitualmente assimilados ao Sul do Reino da Espanha, mas que em épocas anteriores deveram ser de uso comum em todo o território peninsular³⁴.

López-Calo (1994, p. 45) estabelece que a representação dos instrumentos musicais tanto na igreja de Noia quanto na Catedral de Santiago não obedecem a reproduções de modelos forâneos, pelo contrário, são cópias de instrumentos em uso na época entre as gentes galegas: "Porque de lo que no puede caber duda es que estas imágenes



Im. 26: Reis músicos (da esquerda à direita) n.º 7, 8, 9 e 10 em São Martinho de Noia.

representan instrumentos reales, que el escultor tuvo delante de sí y que copió - y por cierto con una fidelidad sorprendente, sobre todo teniendo en cuenta el difícil material que él escogió, el duro granito

³³ Assim, por exemplo, as Folias de Reis no Brasil e os Cantares de Reis na Galiza, tradições que como gotas de água se reproduzem além e aquém Atlântico, após a colonização portuguesa do Brasil. Veja-se o estudo de Teixeira (2009) e compare-se com os estudos etnográficos galegos.

³⁴ Veja-se também a guitarra de construtor desconhecido, datada ca.1700, que se conserva no Museu da Música de Barcelona com o número 118 em *La guitarra española/The Spanish guitar* (1991-1992, p. 106-107).

gallego". Mesmo que as especificidades dos instrumentos obedecessem à cópia de modelos doutros lugares ou de catálogos, esses modelos faziam-se sobre instrumentos reais. Graças à distância temporal entre as representações de Noia e as de Compostela e graças à organologia europeia e peninsular, podemos estabelecer que uns e outros instrumentos se deram na Galiza cada um deles na sua época, e que com a passagem do tempo foram evoluindo até conformar outros tipos que, ainda fazendo parte da mesma família, desenvolveram diversos tamanhos e formas específicas.

A postura do rei n.º 9 é a que evoca mais claramente a possibilidade de ser uma guitarra/viola, mas as outras figuras indicadas, como a n.º 8, não se afastam da mesma família. Por último, notar a posição sentada de três dos reis nesta imagem que lembra, por um lado, a posição do David de pernas cruzadas³⁵ na entrada da Ourivesaria da catedral compostelana, e por outro, da guitarrista da Póvoa, a do quinto anjo de Ventosa e a do anjo de Betanços com a guitarra oblíqua em relação ao corpo, com o braço elevado e a mão direita atacando as cordas de cima para baixo do corpo da guitarra.

Se os instrumentos representados foram copiados de modelos reais isto implicaria a necessidade de haver construtores de guitarra na Galiza. Sendo as guitarras ou violas instrumentos portáteis, de dificuldade mínima para realizar acompanhamentos à voz humana e de baixo custo construtivo, tinham de ser instrumentos de uso e construção corrente como o eram em toda a península. Nos livros de fábrica das catedrais galegas, nos arquivos municipais das cidades como Compostela e outras onde se deram negócios da madeira é possível que se achem sem descobrir ainda aqueles artesãos galegos de guitarras que sem dúvida deve ter havido para satisfazer tanta atividade musical.

³⁵ As pernas cruzadas são uma característica das representações de músicos guitarristas que chegam até ao século XIX. Em Compostela há um outro tocador de rabeca numa mênula exterior da entrada da igreja de Santa Maria Salomé. Também cruza as pernas um dos intérpretes de citola do Paço de Gelmirez. E nesta portada de Noia aparecem vários músicos nessa posição.

4.2. SANTA MARIA DE CALDAS DE REIS

Nesta igreja românica situada na localidade de Caldas de Reis conservam-se um conjunto de dois baixo-relevos aparentemente destinados a ornamentar a parte superior de um desaparecido baldaquino construído no final do século XV, arredor do ano 1500 (Filgueira e Fernández-Oxea, 1987, p. 68-70). Numa das peças acham-se dois anjos músicos a tocarem uma harpa e uma guitarra. Os baixo-relevos achavam-se antigamente depositados na parte exterior da igreja sobre a erva, apoiados num dos muros do cemitério. O arquiteto de património Rafael Fontoira Suris (Fontoira, 1996, p. 299) explica que anos antes de 1996, possivelmente na década de 80, retirou os baixo-relevos do muro externo onde se achavam e os introduziu no interior da igreja, colocando-os na sua atual localização na parede lateral esquerda da nave. Apesar do desgaste provavelmente produzido pela estadia à intempérie, vê-se que o guitarrista, situado de pé, segura o instrumento horizontalmente de maneira semelhante à citola de Carvoeiro, os alaúdes de Betanços e, como se verá, algumas das guitarras de Ventosa.

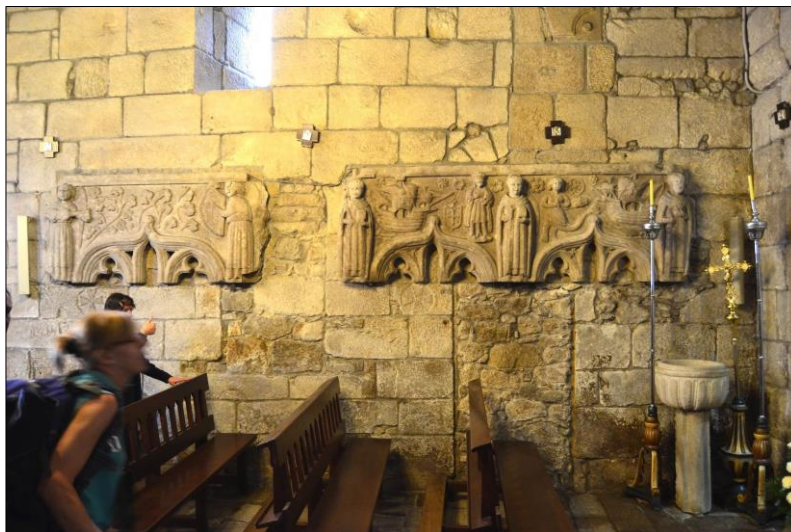


Im. 27: Anjos com guitarra e harpa. Santa Maria de Caldas de Reis.

O conjunto dos baixo-relevos ilustra o acontecimento das navegações, a expansão do comércio marítimo dentro da economia que se punha em marcha no século XV, época de grandes viagens marítimas tanto em Portugal quanto na Galiza para o desenvolvimento de uma e outra corte hispânica. A presença da sereia remete para a lenda dos Marinheiros, desenvolvida tempo atrás, como elemento fundamental da explicação do mar e dos galegos. A representação de guitarras ligada às longas viagens marítimas foi a via de introdução destes instrumentos na América Latina, como temos visto com Juan Díez de Betanços, onde com o tempo e instrumentos vindos doutros continentes, como a África, vieram constituir a base fundamental da música popular hispano-americana.



Im. 28: Caravelas e sereias galegas. Santa Maria de Caldas de Reis.



Im. 29: Conjunto dos dois baixo-relevos.

4.3. OS RODRIGOS DA GUITARRA

No século XV o cronista Vasco da Ponte (1872?, p. 453-455) documenta um guitarrista galego, o nobre Rodrigo Osorio de Moscoso, também conhecido por Rodrigo de Moscoso e Osorio, Conde de Lemos e de Altamira, da Casa dos Moscoso. Nasce no final do século XV e morre em 1573, sendo enterrado em S. Domingos de Bonaval, em Compostela (Vázquez, 1994, p. 227). Era filho de Urraca de Moscoso, Condessa de Altamira e de Pedro Osorio, filho de Pedro Álvarez Osorio, Conde de Trastâmara. Segundo Vázquez (1994) casou com a nobre galega Isabel de Castro e Andrade, única herdeira do Conde de Vilalva, Fernando de Andrade. Da Isabel de Castro poeta dá notícia Álvarez Blázquez (1952, p. 220-221) que indica ela ter casado em 1555 e haver um manuscrito perdido na Biblioteca Nacional da Espanha com vários poemas dela. Não seria estranho que por trás dos poemas houvesse também uma autora música, como acontecerá com outras poetas galegas que veremos mais para a frente. A seguir reproduzimos o até agora único poema em galego conhecido

de Isabel de Castro e Andrade, dedicado a Alonso de Ercilla, autor de *La Araucana*, tal como foi publicado na sua edição de 1589:

Araucana nação mais venturosa,
Mais q̃ quantas og'ha de gloria dina,
Pois na prosperidade, è na ruina
Senpre enuejada estais, nunca enuejosa:
Se enresta, ò Illustre Afonso, à temerosa
Lança, se arrãca à espada que fulmina,
Creyo, que julgareys, que determina
S'o conquistar à terra bellicosa:
Faraa, mais não temais essa mão forte
Que se vos tira à liberdade è a vida,
Ella vos pagará be~ largamente.
Qu' atroco d'ua breue è honrada morte,
Cõ seu diuino estillo, esclarecida
Deixará vossa fama eternamente.

Os historiadores galegos Vesteiro Torres, Francisco Tettamancy, Couceiro Freijomil, López Ferreiro, Villaamil Castro, Varela Silviri, Silverio Cañada dão todos notícia deste Conde de Lemos. Baltasar Saldoni e Domingo Prat também o recolhem. Mas o primeiro em dar conta da habilidade musical de dom Rodrigo Osorio e do qual os historiadores posteriores tomam a informação é o primeiro cronista da nobreza galega, Vasco da Ponte (1470-1535), contemporâneo de Dom Rodrigo, que descreve as qualidades do nobre, entre elas a de tocar viola e guitarra:

Este Conde tenia buena persona de hombre, era delgado, bien hecho, y de buena estatura, gracioso en su habla, de buena crianza, buen caballero de ambas las sillas, mui suelto de correr y saltar y tirar la barra, la lanza, y el dardo, tañedor de viola [sic], y de guitarra, era mui justiciero

Talvez aqui o termo 'viola' esteja a indicar uma viola de arco ou *da gamba*, pois se diferencia de 'guitarra'. Ainda que Vasco da Ponte tenta escrever em castelhano, a interferência da língua própria é constante em toda a sua redação. Os autores posteriores que citam Vasco da Ponte eliminaram essa interferência e todos empregam o

termo *vihuela*, fazendo a lógica equivalência *viola*>*vihuela*. A respeito de uma anedota do Conde Dom Rodrigo, o cronista fornece uma informação valiosa para este estudo, pois constata a sua presença no reino de Aragão:

nose agradaba de gente ruin, algo era oscuro de condicion, pocos le acababan de entender del todo, era cauteloso, á quien él quisiese mal guardáse de él hasta ser bien seguro, para facer hazañas no viño en tiempo de guerras, mas en tiempo de grandes justicias, y quando iba á la corte no comportaba cosa de que le viniese mengua: un dia en el reino de Aragon le quiso un Alguacil quitar su espada, defendiose de él en tal manera que fincó con su honra, y por ello se vió en tanto peligro que si no se acogiera á casa de un gran señor su pariente, que se llamaba delos de Castro, él muriera.

As relações entre o Reino da Galiza e o de Aragão estão parcialmente descritas na História Compostelana. A respeito da justiça que administrava o Conde Dom Rodrigo, a descrição de Vasco da Ponte continua:

Tambien en este Reino de Galicia si no hacia en su tierra el Gobernador del Reino lo que él queria calladamente lo hacia él, y como este Conde don Rodrigo era justiciero, no queria que nadie entrase en su tierra; y donde le decian que estaba mal echor qual fose en su tierra, qual en la ajena, levantabase á la media noche, y bestia un gabac y con coirazas, y un casco secreto en la cabeza, y con su espada y ballesta, y en piernas y con zapatos doblados andaba denoche tres ó quatro leguas por obscura y fria que fuese y iba á cercar la casa del mal hechor hasta prenderle por la barba; y quando mas llebaba consigo eran cinco ó seis hombres de apie.

A fama artística de Rodrigo Osorio também foi recolhida nos livros de história da literatura, pois conservam-se dele alguns poemas no *Cancionero General* (1511). Menéndez Pelayo (1944, 3, p. 127-128) dedica-lhe uns parágrafos tomando-o como poeta castelhano e distinguindo-o do resto de nobres do seu tempo:

Entre estos trovadores aristocráticos, merece exceptuarse, sin embargo, por haber manifestado más elevadas aspiraciones

poéticas, el Vizconde de Altamira, D. Rodrigo Osorio de Moscoso, que compuso un diálogo elegante y sutil entre el *sentimiento* y el *conocimiento* y algunas coplas de amores, delicadas y conceptuosas, por el estilo de las siguientes:

[...]

Tiene Séneca por ley,
Aunque en esto no lo alabo,
Que no hay sangre de esclavo
Que no haya sido de rey,
Y de rey esclavo al cabo.

A qualidade poética e a fama de músico de Rodrigo Osorio de Moscoso foi reproduzida ao longo da história como um exemplo de cultura da nobreza com a forte carga simbólica de ser um dos últimos trovadores, herdeiro da poderosa tradição medieval galega de citolistas, violistas e guitarristas. É possível que esta tradição incluísse também a sua mulher, Isabel de Castro e Andrade, dada a sua conhecida condição de poeta pois, como já dissemos, não seria estranho que sendo uma nobre galega também tocasse algum instrumento musical.

Sem guardar aparentemente relação com Rodrigo Osorio de Moscoso, Ramón Menéndez Pidal (1983, p. 156-157; Álvarez, II, p. 843-844) descreve um tal *Rodrigo de la Guitarra* a viajar da Corte aragonesa à castelhana em 1418 com uma grande comitiva formada por cavalaria, ouro, prata, dinheiro, malas e roupas, levando também "abundantes cartas de recomendación" dirigidas ao rei castelhano, aos tios do rei aragonês e outros nobres no reino de Castela. Não parece que tal esbanjamento de amabilidade e grande conjunto de pertences materiais fosse possível por atenção a um simples jogral, ainda que fosse muito bom músico. Mais bem parece que *Rodrigo de la Guitarra* fosse um membro de alguma casa nobre cujas qualidades musicais produziram em Castela e Aragão o emprego dessa alcunha, "de la Guitarra", como um reflexo da sua destreza na música e nesse instrumento. Além disto, Menéndez Pidal também refere que em 1421 *Rodrigo de la Guitarra* é nomeado cônsul da cidade de Palermo por Alfonso V, rei de Aragão, e por isso receberia o cobro dos direitos dos navios com bandeira do reino de Castela que chegassem àquele porto.

Sendo assim, já não pode ficar dúvida de que este *Rodrigo de la Guitarra* era, no mínimo, um nobre destacado dalguma família das diversas que constituíam a Corte de Castela nessa época.

O rei aragonês Alfonso V (1396-1458) era membro da Casa de Trastâmara por ser neto de Juan I de Castela (1358-1390) e, portanto, primo de Juan II de Castela, e também primo do Conde de Niebla, que na altura era Enrique de Guzmán y Osorio, e do Almirante de Castela que era Alfonso Enríquez, filho ilegítimo de Fadrique Alfonso de Castela, por sua vez filho ilegítimo do rei Enrique II de Trastâmara, todos aparentados com a família Osorio-Moscoso e outras Casas galegas³⁶.

O Condado de Trastâmara, território a Norte do rio Tambre, na Galiza, aparece documentado desde o século XI com Froila Bermúdez. Os Condes de Trastâmara eram, na sua origem, membros da galega Casa de Traba, ligada diretamente aos reis da Galiza. Como era o costume, quando a linhagem dos Traba desapareceu, o condado e o título passaram a ser propriedade do rei vigorante. No século XIV, em Castela o título de Conde de Trastâmara era um título nobiliário de raiz galega que o rei castelhano tinha em propriedade por ser já o reino da Galiza subsidiário do reino de Castela. Nesta altura o título ainda não é hereditário. O primeiro rei castelhano da Casa de Trastâmara foi Enrique II (1333-1379), filho ilegítimo do rei Alfonso XI de Castela, e pai de Juan II, rei em Castela nos tempos do *Rodrigo de la Guitarra*.

Quando Menéndez Pidal descreve um *Rodrigo de la Guitarra* a viajar da Corte aragonesa à castelhana, na verdade, o autor não documenta a naturalidade castelhana desse tal Rodrigo. Também Menéndez Pelayo cai nessa ambiguidade com Rodrigo Osorio de Moscoso tomando-o por poeta castelhano quando, tudo o mais, seria poeta em língua castelhana. Para esclarecermos este ponto, é importante perceber que Menéndez Pidal constata tão só que *Rodrigo de la Guitarra* era vassalo do rei de Castela, como o eram nessa época

³⁶ Um dos primeiros a dar conta da intensa presença das Casas galegas no reino de Castela é o Licenciado Molina, natural de Málaga e coengo em Mondonhedo na metade do s. XVI, que passou na Galiza um tempo e escreveu a obra *Descripción del reyno de Galizia...* publicada em Valladolid, 1550. Para um estudo moderno das Casas galegas ver Pardo de Guevara (2000).

todos os nobres galegos. Por isso, parece arriscada a interpretação da palavra "vassalo" como equivalente a "natural de Castela". *Rodrigo de la Guitarra* bem podia ser um membro de uma família nobre galega ao serviço do rei castelhano, como eram os Altamira, Osorio, Lemos, Moscoso, Castro, etc. Nesse contexto é perfeitamente possível, ainda que não demonstrável, que *Rodrigo de la Guitarra*, tocador de guitarra e jogral, fosse um velho parente de Rodrigo Osorio de Moscoso.

Dona Urraca, mãe de Rodrigo Osorio, era filha de um outro Rodrigo. O nome de Rodrigo era muito comum na família dos Moscoso³⁷. O pai de Dona Urraca era Rodrigo de Moscoso e Límia, senhor de Altamira, que teria vivido entre finais do s. XIV e meados do XV³⁸, isto é, na faixa epocal do *Rodrigo de la Guitarra*. Não há notícias de que este Rodrigo, pai de Urraca e avô materno do Rodrigo da guitarra, tenha sido músico, mas dadas as ótimas condições do seu neto e conhecendo a tendência da música a ser transmitida de maneira familiar, parece possível a hipótese de que na grande família dos Moscoso houvesse mais parentes inclinados à atividade musical. Este Rodrigo da Casa de Altamira seria um candidato para encarnar esse misterioso nobre, de boa posição social e cortesã, registado por Menéndez Pidal como *Rodrigo de la Guitarra*.

Com efeito, Gómez Muntané confirma a afeição pela música na Corte de Alfonso V de Aragão, e indica que em tempos dos Trastâmara a guitarra e o alaúde passaram a ocupar um lugar preferente³⁹ (Gómez, 1979, p. 78). A mesma autora informa de que *Rodrigo de la Guitarra* teria um servente chamado Diego, que também cantava e tocava alaúde e guitarra, "lo mismo que él" [*Rodrigo de la Guitarra*], do qual se deduzem duas informações: que o tal Rodrigo não podia ser uma pessoa de classe baixa, posto que tinha servente, e que também tocava o alaúde, além da guitarra (p. 58-59). Gómez Muntané (p. 63) ainda explica a relação entre as cortes de

³⁷ E nas Casas nobres galegas em geral, do qual se deriva o apelido Rodrigues/Rodríguez.

³⁸ Vázquez (1994, p. 211) indica que Rodrigo de Moscoso morreu em 1458.

³⁹ Para mais informação sobre o comércio de instrumentos na Coroa de Aragão ver Martínez (2015).

Castela e Aragão, nos tempos de Juan I e Alfonso V, no referido ao intercâmbio de menestréis, que estavam associados a um:

mercado internacional de ministriles en el que la ley de la oferta y la demanda estaba regulada de forma básica por la calidad de la mercancía, en este caso el músico. Las ofertas consistían en empleos en casas nobles, tanto más remuneradas cuanto más poderoso fuese el señor que los ofrecía y, lógicamente, los mejores puestos eran siempre para los ministriles más sobresalientes del momento. Sin embargo, éstos tenían antes que darse a conocer ante el señor (a no ser que aquél supiese de ellos por referencias y les mandase llamar) por lo que se veían obligados a desplazarse hasta allí donde su posible mecenas se encontrase; si eran rechazados, siempre cabía la posibilidad de entrar al servicio de otro de igual o menor categoría.

Sem prejuízo desta interpretação, aqui tentamos explicar que não somente os menestréis ou músicos entravam a trabalhar na Corte como trabalhadores por contrato e por contar com algum tipo de aprovação por parte dos nobres que os contratam, mas que os menestréis cortesãos eram propriamente membros das famílias nobres. E, portanto, também devia existir algum tipo de acordo tácito entre estas famílias para receber na Corte a este ou aquele familiar, mais ou menos direto e membro reconhecido da mesma Casa, que pelas suas qualidades musicais podia exercer este labor em lugares achegados ao rei.

Por último, esta hipótese também satisfaria a de Gómez Muntané quando expõe a possibilidade de *Rodrigo de la Guitarra* ser o mesmo que *S. Uciredor*, anagrama de *Rodericus*, que compôs a balada *Angelorum psallat tripudium* pertencente ao códice de Chantilly (Gómez, 1979, p. 58-59). Se este Rodrigo é, como indicamos, o senhor de Altamira, teria nascido no último terço do século XIV e, assim sendo, talvez teria:

la edad suficiente como para que sus conocimientos le permitieran componer la balada en cuestión, nada se opone a que fuese su autor, puesto que en el códice figuran obras de compositores que sabemos con certeza que vivieron por aquellos días como *Trebor*, *Tailhandier* o *Gacian Reyneau*.

Menéndez Pidal (1983, p. 210-211) regista ainda um outro Rodrigo, desta volta apelidado Yáñez, como outro jogral galego, autor do *Poema de Alfonso XI*, "obra que, aunque contiene algunos errores históricos, es, sin duda, coetánea del rey en ella celebrado". Segundo essa informação, este Rodrigo teria vivido durante a primeira metade do século XIV, um século antes da faixa epocal do *Rodrigo de la Guitarra*. Por isso, este outro jogral poderia ser Rodrigo Yáñez ou Joanes, o último Maestre da Ordem do Temple, quem em 1308 viveu a perda do castelo de Ponferrada, que foi pouco depois retomado por Alvar Núñez de Osorio, Conde de Trastámara e Senhor de Lemos. À morte deste, tanto o castelo quanto o senhorio de Lemos passaram a Pedro Fernández de Castro em tempos do reinado de Alfonso XI. Rodrigo Yáñez/Joanes foi Maestre templário em Ponferrada entre 1307 e 1310 (Luengo y Martínez, 1980, p. 73-74).



Im. 30: Giovanni Philotheus Achillini, por Marcantonio Raimondi (ca. 1510).
www.en.academic.ru
 (20/07/2017).

Tenha-se também em conta que um século depois o VII Conde de Lemos, Pedro Fernández de Castro, Andrade e Portugal, Presidente do Conselho das Índias, Vice-rei de Nápoles, conhecido como ‘o grande Conde de Lemos’, terá também fortes inclinações musicais e artísticas que já foram mencionadas no capítulo anterior. Sem termos provas diretas de ter sido compositor ou intérprete, o certo é que sob o seu mandato nasceu a intensa atividade guitarrística que conhecemos na Itália do século XVII e cresceu a publicação de livros com a marca *chitarra spagnuola*, além de ele ser o responsável de reunir os músicos para formarem a Capela Real napolitana. Como já temos apontado, os compositores italianos G. M. Trabaci e G. Montesardo, este último autor de um dos livros de guitarra

fundamentais publicados na época, dedicaram os seus textos a Pedro Fernández de Castro (Enciso, 2002) como também fizeram outros autores como Cervantes⁴⁰.

Por isto tudo, é possível a hipótese de uma inclinação às artes, entre elas destacadamente a música, nesta família galega dos Lemos e, de modo mais geral, nas Casas nobres peninsulares. Deixando à parte Pedro Fernandes de Castro por ser de época posterior, imaginamos aos dois Rodrigo Osorio de Moscoso, avô e neto, junto das suas irmãs, esposas e mães, tomando aulas de música como fundamento essencial da educação como nobres, seguindo a tradição de Afonso X, e segurando horizontalmente a viola como os guitarristas de Ventosa e Caldas, no mesmo estilo do retrato do filósofo e músico bolonhês Giovanni Philotheus Achillini (1466-1538), gravado por Marcantonio Raimondi (1470/82-1534) sobre uma pintura original do também bolonhês Francesco Francia (1447-1517).

⁴⁰ A função de mecenas de Fernández de Castro foi estudada por M. Hermida Balado e A. Pardo Manuel de Villena. Mais referências na tese da Prof.^a Isabel Enciso.

CAPÍTULO 5. SÉCULO XVI

5.1. SÃO JULIÃO DE VENTOSA, AGOLADA

Atribui-se a Filgueira Valverde a expressão 'catedral da arte rural galega' referida à igreja de Ventosa, cuja construção foi datada entre 1170 e 1212 (Casal, 2012). Os anjos músicos que conserva no seu interior pertenceram em tempos a dois baldaquinos, hoje desmontados, cujas peças foram depositadas nos muros laterais da igreja. Estes baldaquinos são datados de 1525 (Chao, 2015, p. 328), e estão postos em relação com outros elementos do conjunto como o sepulcro que também se acha no lateral da igreja⁴¹.

Filgueira apresenta entre as peças destes baldaquinos um conjunto de quatro figuras de anjos guitarristas (Filgueira e Fernández-Oxea, 1987, p. 122-123), talhados em pedra, cujas quatro guitarras são de tamanhos semelhantes e parecida feitura. Os músicos acham-se sentados e apoiam as guitarras sobre a perna direita. Os quatro mantêm uma posição de cabeça que lembra, salvando as distâncias, as posições dos músicos do Pórtico da Glória, um bocado ladeadas e inclinadas para trás. As guitarras têm todas um tamanho bem pequeno em relação ao corpo, são seguradas horizontalmente, todas apresentam a mão direita sobre as cordas a tocar com dedos polegar e indicador, e a esquerda a situar-se na primeira posição da escala. Em dois dos instrumentos percebem-se quatro cordas, que em todos os casos estão atadas a uma cabeça com bastante ângulo e uma ligeira curva, no estilo das violas. Também se percebem as pontes situadas sobre os tampos. As figuras são do máximo interesse também por conservarem parte da policromia.

⁴¹ José Manuel Casal, via Hipólito de Sá, supõe que o sepulcro é do cónego em Compostela, Lope de Ventosa. Chao Castro atribui-o a um bispo desconhecido da catedral de Ourense.

Os anjos músicos veem-se rodeados de outras figuras, algumas delas a tocarem outros instrumentos musicais. A representação reafirma de modo contundente a presença de guitarras na Galiza rural na primeira metade do s. XVI. O qual dá uma ideia da atividade ligada aos instrumentos de corda também no mundo rural, derivada do esplendor já aludido de trovadores e jograis que na época tardomedieval se deu nas artes galegas em todas as classes sociais.



Im. 31: Figuras do baldaquino na igreja de Ventosa.
www.cambaventosa.blogspot.com.es (17/03/2011).



Im. 32 e 33: Anjos guitarristas de Ventosa.
Filgueira e Fernández-Oxea, 1987.

Na parte superior do monumento do sepulcro (Filgueira e Fernández-Oxea, 1987, p. 109) há também um conjunto de figuras entre os que se acha um quinto anjo músico a sustentar uma guitarra e uma flauta. Esta interessante figura é um exemplo de artista multi-instrumental. O músico sopra na flauta que segura com a mão esquerda, enquanto com a mão direita toca a caixa da guitarra com uma baqueta de tambor. A figura parece representar uma variante com guitarra do já conhecido grupo de chifre e tambor. Isto amplia a visão que destes grupos se tinha até ao momento. A guitarra é um instrumento tão polivalente que pode servir como instrumento de percussão. Esta guitarra de suave cintura parece ter mais cordas que as anteriores e nela percebem-se bem a ponte do tampo e a pestana da cabeça. Como o braço esquerdo



Im. 34: Quinto anjo guitarrista de Ventosa. Filgueira e Fernández-Oxea (1987).

do músico está elevado para alcançar a flauta até à boca, a guitarra coloca-se numa posição oblíqua que lembra a que séculos mais tarde seria adotada como a maneira clássica de segurar o instrumento. O anjo músico parece situar-se de pé com a perna esquerda ligeiramente levantada e dobrada mas sem apoiar nela a guitarra. Para a sustentar desse modo sem risco de ela cair, o único método possível dada a ocupação de uma das mãos noutro instrumento é a existência, que não se aprecia na figura, de uma fita atada aos extremos, da parte inferior caixa à cabeça, que passaria pelas costas do instrumentista. A prática multi-instrumental é própria da música popular, onde predomina a variedade tímbrica e a habilidade em diversos tipos de instrumentos

sobre a profissionalização e especialização, mais habitual em ambientes académicos. Do mais lógico e natural é a presença de músicos populares num contexto rural, neste caso caracterizados como anjos. É este um dos exemplos mais claros de uso popular histórico da guitarra na Galiza. Outra imagem deste conjunto iconográfico pode ver-se em Erias (2014, p. 485).

5.2. SANTIAGO DO DEÃO, PÓVOA DO CARAMINHAL



Im. 35: Figura de mulher com guitarra. Santiago do Deão. Póvoa do Caraminhal.

A fachada da igreja de Santiago do Deão, na Póvoa do Caraminhal, Barbança, está adornada nos seus dois extremos por duas talhas em pedra de tamanho não pequeno a representar um homem que toca uma charamela, situado à esquerda da porta da entrada, e uma mulher que toca uma guitarra, situada à direita.

As figuras, ambas de pé, têm os olhos fechados e vão vestidas na moda da época. A mulher guitarrista leva uma touca na cabeça. Na guitarra percebem-se quatro cordas, tanto no desenho do corpo e braço quanto na cabeça onde se situa um cravelhame de quatro botões mais uma voluta no extremo da cabeça. Percebe-se claramente também o cavalete da caixa de ressonância. A mulher sustenta a guitarra com naturalidade, colocando ambas as

mãos em disposição de tocar, com a sua mão direita sobre a caixa da guitarra, na posição que permite desenvolver a técnica do rasgado. Chama a atenção a cruz de aspa, ou de Santo André, a se conformar

entre as ondas da túnica, que cai da esquerda superior à direita inferior do corpo, e a posição inclinada da guitarra, que vai da esquerda inferior à direita superior. O hieratismo da figura evoca épocas anteriores ao renascimento porém o modo de segurar o instrumento faz pensar num período do século XVI bem avançado. A igreja, classificada como estilo gótico marinho, tem sido construída em várias fases, a âbside do presbitério está datada no século XIV, a nave no XV, em 1454 considera-se construída toda a igreja (Fernández, 1993, p. 161-162). Ademais, houve adidos de capelas durante o século XVI⁴². Para chegarmos a conhecer o possível autor desta bela obra e assim podermos datá-la com maior precisão, seria necessário ter em conta o trabalho dos artistas portugueses nesta época na Galiza e especialmente nas vilas costeiras, lugares onde desenvolveram com intensidade o seu trabalho, como explica Chao Castro (2005, p. 321):

Precisamente habrá que atribuir a este despegue comercial el hecho de que buena parte de las principales manifestaciones plásticas del tardogótico de Galicia y del norte de Portugal se localicen en la franja costera, concretamente al amparo de aquellas ciudades y villas que por aquel entonces experimentaron un notable crecimiento gracias a las actividades comerciales que se generalizaron por todo el Occidente europeo; aunque tampoco se podrá olvidar la importancia alcanzada por otros núcleos urbanos del interior, así como ciertas zonas cuyo dinamismo económico -caso de las comarcas vinícolas- también las haría propicias para un notable desarrollo artístico en estas últimas décadas del gótico.

É possível que ambas as figuras dos músicos da fachada desta igreja tenham sido originárias doutro contexto, que a sua localização inicial tivesse sido noutro lugar ou edifício por enquanto desconhecido, e mais tarde tenham sido colocadas no lugar em que estão hoje, adquirindo assim, ainda que afastadas do lugar original, uma presença própria e novidosa, além de uma grande visibilidade. É

⁴² Existe a possibilidade da figura pertencer originalmente a outro lugar e ter sido colocada na fachada desta igreja em data desconhecida. A Prof.^a Fernández Rodríguez, em comunicação privada, sugere a pertença à capela de Alva, de estilo rústico para a época, anexada à igreja na primeira metade do século XVI.

inevitável a sua comparação com as duas estátuas em granito dos marqueses de Valle-Inclán, que aparecem dois séculos mais tarde numa vila próxima da Póvoa como é Vila Nova da Arouça, em que a estátua feminina também porta uma guitarra.

5.3. HOSPITAL DE PEREGRINOS, COMPOSTELA

Um dos edifícios emblemáticos de Compostela, o Hospital, foi construído pelo mestre maior Enrique Egas e por Juan de Lemos, como assistente, para prestar cuidados sanitários aos peregrinos que chegavam à cidade (Rosende, 1999, p. 124). As obras iniciadas em abril de 1501 continuaram até 1514 até ao principal do edifício estar acabado: capela, pátios, sala de enfermagem, horta, cemitério e outras



Im. 36: Anjo com guitarra.
Hospital de Peregrinos.
Santiago de Compostela.

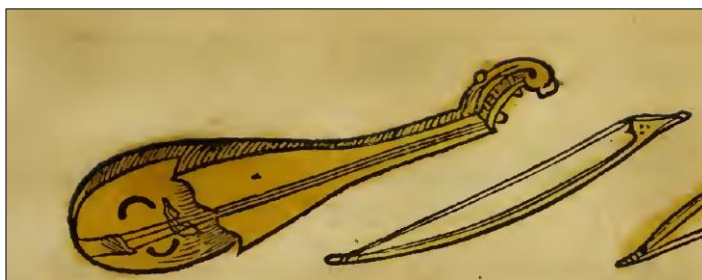
dependências. São de destacar os órgãos que constrói Juan de Mena em 1514, a figura da mulher com alaúde, situada na capela, realizada entre 1510 e 1513, e a mísula com gaiteiro, realizado talvez entre 1509 e 1514 (Azcarate, 1965). A portada viria a ser realizada mais tarde, o mesmo que a varanda e outros elementos que hoje vemos no conjunto.

A portada do Hospital Real é obra dos artistas franceses Martin Blas e Guillén Colás, quem em dezembro de 1518 assinam um contrato com o bispo e administrador do hospital, Diego de Muros, contrato que é ratificado em janeiro de 1519. Nela aparecem, entre outras figuras, seis anjos músicos que merecem a nossa atenção. Os seis músicos

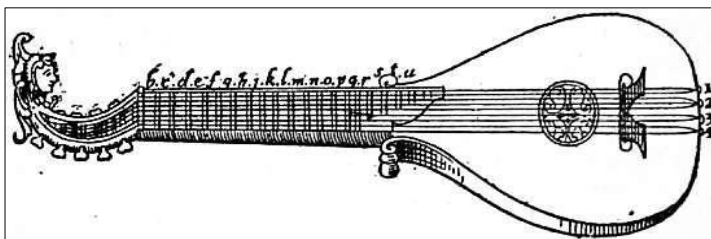
situam-se em dois grupos de três na parte mais alta da portada, em cima das representações de Pedro, Santiago o Maior, Jesus Cristo, a Virgem com o Neno, João e Paulo. Em cima de cada uma destas

figuras estão os anjos a tocarem um instrumento, de esquerda a direita: 1) Um instrumento irreconhecível por fratura da pedra, mas que poderia ser uma sanfona ou um órgão portátil, 2) uma harpa, 3) uma flauta de bisel, 4) uma charamela, 5) uma viola de mão ou guitarra fraturada pela parte do braço e 6) uma viola de arco.

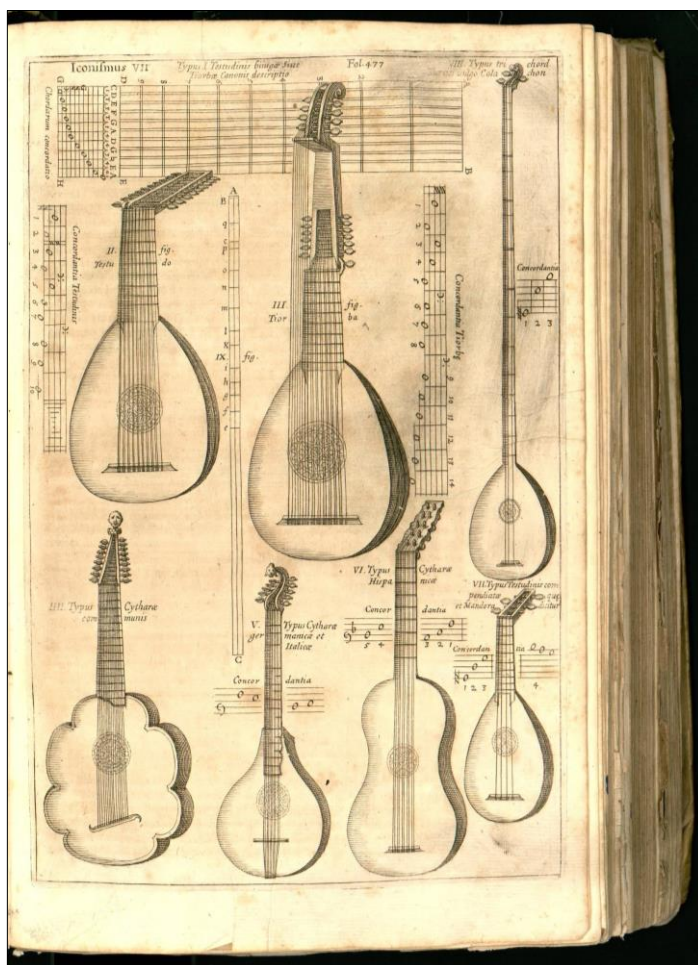
Tal como outros instrumentos, que também possuem fraturas, a viola/guitarra perdeu o seu braço e um dos braços do anjo mas conserva a caixa e a marca de quatro cordas, além da mão direita do intérprete colocada sobre elas. A caixa denota uma leve cintura e nela parece observar-se um cavalete segurado no extremo, no mesmo estilo que os antigos cistres e rabecas, por exemplo os descritos por S. Virdung (1511), T. Robinson (1609) ou A. Kircher (1650). Observamos o mesmo tipo de mecanismo para segurar as cordas à caixa nos violinos pequenos (*clein Geigen*: gigas, rabecas, rabéis) descritas por Virdung. Note-se que ambos cordofones, cistre e rabeca, não deixam de guardar uma relação semelhante à que aparece entre as antigas violas de arco e as violas de mão, ambos os cordofones dedilhados com cintura cujo som origina-se quer com arco, quer com a pressão dos dedos. Repare-se nas diversas maneiras de segurar as cordas à caixa de ressonância. Não existe univocidade entre as caixas (ovais ou com cintura), as maneiras de gerar o som (arco ou dedos) e os diferentes sistemas de sujeição (no extremo da caixa ou no cavalete). Vemos que há basicamente dois sistemas de segurar as cordas à caixa que são empregados nuns e noutros cordofones indistintamente. Observe-se o cistre na parte inferior e compare-se a sujeição das cordas com o resto de cordofones dedilhados.



Im. 37: "Clein Geigen" em *Musica getutscht und ausgezogen*.
Fonte: Virdung, 1511.



Im. 38: *New Citharen Lessons*. Fonte: Robinson, 1609.



Im. 39: *Musurgia Universalis*. Fonte: Kircher, 1650.

Por outra parte, o método de sujeição das cordas no extremo da caixa de ressonância, bastante ligado aos cistres e que ainda hoje mantém a guitarra portuguesa, é o mesmo que ainda se aplica na atual família da corda friccionada, violinos, violetas, violoncelos e contrabaixos, todos, como sabemos, cordofones com cintura. Não parece, portanto, que seja possível diferenciar famílias de instrumentos em pormenores como a sujeição das cordas à caixa de ressonância. Como já explicamos no Quadro Conceptual, para nós as características principais da grande família das guitarras é que sejam cordofones de braço dedilhados, com uma divisão em três categorias segundo as formas da caixa de ressonância.

Nesta representação vê-se também que não há que aguardar pelo ano de 1591, como se verá mais para a frente, para termos dados sobre a presença de guitarras ou violas de mão na cidade de Compostela. Já no início do século temos este exemplo do Hospital de Peregrinos e depois vem a seguir o do Colégio de São Jerome. Em trescentos anos temos visto na mesma cidade a evolução desde as cítolas do Paço de Gelmirez até às violas do século XVI.

5.4. COLÉGIO DE SÃO JEROME, COMPOSTELA

No tomo XII dos *Cuadernos de Estudios Gallegos*, ano de 1957, Jesús M.^a Caamaño Martínez (1957) relata a sequência de confusões a respeito da fundação do atualmente denominado Colégio de São Jerome, primeiro situado e fundado no antigo Hospital da Azevicharia, perto do beneditino mosteiro de São Martinho Pinário, e depois deslocado para a sua atual localização na praça do Obradoiro, aonde em 1652 se trasladou também a portada tardogótica.

Caamaño situa a construção da portada nos primeiros anos do século XVI e Fernández Rodríguez (2003) ajusta a data entre 1511 e 1520 para os laterais e a arquivolta, sendo o tímpano um pouco posterior. Segundo isto, a portada teria sido idealizada para ser a entrada do antigo Hospital na praça da Azevicharia, criado para o acolhimento de peregrinos e dos habitantes da cidade de Santiago. Sabe-se que a conversão daquele antigo Hospital em Colégio não foi imediata. Começou em 1522 e não se dá por concluída até 1556.

Deste modo pode ver-se que ambas as funções, hospital e colégio, conviveram no mesmo espaço da Azevicharia por umas décadas. A partir de 1556 o colégio chamado de Glorioso Apóstolo Senhor Santiago (García, 2004) continua funcionando até que em 1651 os padres beneditinos de São Martinho Pinário adquirem os terrenos em que estava assentado, produzindo-se a consequente migração do colégio e da portada, a qual não fora vendida aos monges, ao Obradoiro. Uma descrição pormenorizada das imagens representadas nesta portada pode achar-se nos artigos de Caamaño (1952), García Iglesias (1999), García e Monterroso (2000) e Fernández Rodríguez (2003).

Na portada do colégio localizam-se seis anjos músicos em companhia da imagem de Deus, a modo de evocação do reino dos céus. A cena musical acompanha e ilustra toda a representação que consta de vinte e três figuras mais, organizadas algumas delas em grupos de três, como é também o caso da portada do Hospital Real. Quanto aos instrumentos musicais, na clave do tímpano, em semicírculo e a modo de nuvem celestial figuram seis anjos músicos tocando instrumentos de corda. Ao ser a portada de um hospital, o Reino dos Céus representa a esperança à que podem acolher-se os infortunados pacientes. Na narrativa cristã deste momento os instrumentos de corda realizam uma função translativa, de ligação entre o mundo terreno e o celestial, o anúncio da cessação do sofrimento na terra e a chegada ao paraíso celeste.

Os seis instrumentos são: dois saltérios ou cordofones dedilhados sem braço, e quatro cordofones dedilhados, com braço, sendo três de caixa circular ou oval e um com cintura. Este último tem todas as características de uma guitarra do século XVI.

O anjo guitarrista toma o instrumento com as duas mãos em disposição de tocar e a boca aberta como se estivesse a cantar. A guitarra tem uma cintura mínima e aprecia-se a cabeça um pouco inclinada para trás, bem como quatro cordas seguradas num cavalete no estilo dos alaúdes de Virdung e Kircher e da guitarra de Achillini antes mostrada, ainda que de menor tamanho.



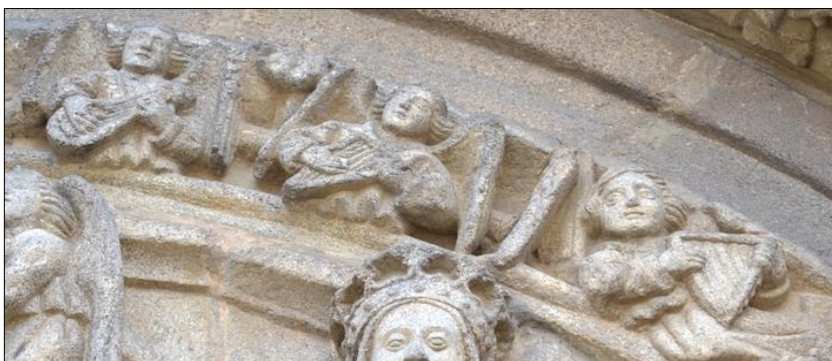
Im. 40: Vista geral da portada do atual Colégio de S. Jerome com a nuvem de anjos músicos. Santiago de Compostela.



Im. 41: Conjunto de três anjos músicos com guitarra e dois cordofones de caixa oval. Portada do Colégio de S. Jerome.



Im. 42: Conjunto de três anjos músicos com um cordofone dedilhado e dois cordofones beliscados (saltérios).
Portada do Colégio de S. Jerome.



Im. 43: Pormenor da portada do Colégio de S. Jerome.

A disposição dos cordofones não parece remeter a nenhum tipo de classificação organológica, mas à vontade do artista, talvez querendo lembrar um possível sexteto de músicos real. Assim como noutras peças artísticas, como a portada do Hospital de Peregrinos, parecera haver na escolha dos instrumentos um critério de representação (de sopro, de corda, de tecla...) aqui não parece que esse tenha sido o

motivo da escolha, mais bem parece um conjunto de câmara típico na época, formado por cordofones dedilhados com e sem braço.

5.5. PLEITO DE 1565

Graças ao pesquisador Andrés Díaz sabemos que no *Arquivo do Reino de Galicia* conserva-se um pleito⁴³ em que uma mulher é acusada de manter uma casa de prostituição que, segundo o fiscal, causa tumultos, ruídos e incómodos vários aos vizinhos da mesma rua, dado que os homens que a frequentam são muitos, levam espadas, pedras e outras armas, alvoroçam a rua, protagonizam pelejas e costumam tanger "biuelas, guitarras, cantando y deziendo cantares deshonestos e suzios". A distinção entre 'violas' e 'guitarras' sugere, como em capítulos anteriores tinha feito Vasco da Ponte, que umas sejam violas de arco e as outras violas de mão, já chamadas de guitarras. O pleito também reflete a situação extremamente popular em que se acham as *biuelas* (violas) pois são empregadas popularmente sem distinções⁴⁴. Um outro dado importante é a constatação do emprego de guitarras para acompanhamento da voz humana, neste caso com cantares populares burlescos, segundo se vê no texto do pleito, emprego que se confirmará noutras citações comentadas mais para a frente. Este uso de guitarras/violas acompanhantes sugere o emprego de acordes meio século antes da publicação do alfabeto de Montesardo (1606).

A mulher acusada declara-se padeira, o homem dela é pedreiro, manifestam-se pobres para manter a sua família com dois filhos. Esta anedota, produto de uma situação de evidente tom machista, onde a prostituição aparece como complemento do salário familiar e a acusação é focada nos tumultos que causa esta prática e não na injustiça da pobreza e da própria prostituição (das mulheres), oferece uma estampa social de interesse quanto à vida do povo compostelano nos meados do século XVI.

⁴³ *Arquivo do Reino de Galicia*, fundo da *Real Audiencia de Galicia*, cota: 29.219/19.

⁴⁴ Já Johannes Tinctoris (1435-1511) um século atrás nomeava o emprego de guitarras por parte de mulheres da Catalunha para acompanhar canções de amor: "Ghitterre autem usus propter tenuem eius sonum rarissimus est. Ad eamque multo sepius Catalanæ mulieres carmina quedam amatoria audivi concinere quam viros quicquam ea personare", em Tinctoris (ca.1480, IV.v).

5.6. VISITAS REAIS À UNIVERSIDADE, COMPOSTELA

O segundo documento textual do século XVI refere a presença e uso de guitarras na Compostela do ano 1591. Trata-se de um documento achado nas *Visitas Reales* conservadas no *Arquivo Histórico Universitario* da universidade compostelana⁴⁵. O percurso que me levou a achar este documento original começou pela leitura de um artigo do professor Javier Garbayo Montabes (1998, 2, p. 131), que me levou aos textos do padre José López-Calo (1988a, p. 30; 1983, p. 231-234) de onde Montabes o tinha tomado. Depois, com a ajuda do pesquisador Ramon Pinheiro Almuinha pude conhecer o dado recolhido pelo também pesquisador Carlos Rey Cebral em trabalho inédito⁴⁶, o que me levou à comprovação do dado na *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela* de Cabeza de León e Fernández Villamil (1997, I, II, V, p. 213) e dali, finalmente, ao documento original conservado no Arquivo Histórico Universitario.

O documento é uma ordem do Visitador da Universidade, na altura o arcebispo compostelano João V, em que se dirige ao secretário do Claustro para que este confirmasse as informações sobre o comportamento ruim dos estudantes e tomasse as medidas correspondentes. No texto, o arcebispo mandava aos estudantes da universidade "que no anden desvaídos ni deshonestos ni anden de noche roldando con armas ni *guitarras* ni gastando las Aziendas y patrimonios". Ou seja, que evitem as saídas noturnas ruidosas onde, entre outras atividades, há música de guitarras.

Note-se que o facto de "roldar" ou rondar com guitarras denota um estilo ainda conservado pelas tunas de hoje ou por qualquer grupo de guitarras a tocarem de pé a caminhar pelas ruas. A ação de acompanhar-se com o instrumento sugere musicalmente o emprego de acordes, o qual devia ser prática reiterada e mesmo ruidosa. Estas citações de 1565 e 1591 deixam intuir que na Compostela de finais do s. XVI tocavam-se acordes e harmonias a preludiarem os alfabetos depois publicados na Itália por Montesardo e outros.

⁴⁵ Transcrição das *Visitas Reales*, pasta A-37, fólio 16r, conservadas no Arquivo Histórico Universitario da USC.

⁴⁶ Notas sobre o uso de bandurras, guitarras, violas, violinos e sanfonas em Galiza de Carlos Rey Cebral.

5.7. JUAN DíEZ DE BETANÇOS

Uma outra personagem galega, tocadora de viola, foi Juan Díez (1510-1576). Natural de Betanços, acompanhou Francisco Pizarro e Diego de Almagro durante a invasão do Peru e foi o encarregado de realizar as crónicas daquela sangrenta campanha. A professora Carmen Martín Rubio, que estudou em profundidade essa época, descreve-o como um homem erudito, inteligente, com uma sólida formação musical, que se integrou na cultura inca casando com a princesa nativa Cuxirimay Ocllo e aprendendo perfeitamente a língua inca, o quéchua. Segundo Martín Rubio, Juan Díez era um guitarrista que aos vinte e poucos anos tinha uma grande cultura clássica e uma sólida formação musical, foi um dos introdutores da guitarra de quatro ordens no Peru e fez parte da Capela de Música de Gonzalo Pizarro (GenM, 2019).

Em 1535 foi fundada Lima, chamada primeiramente Ciudad de los Reyes. A igreja de Lima, construída sobre um antigo lugar de culto inca, começa a ter atividade em 1540 e vira Catedral em 1543, momento em que se redigem as primeiras ordenanças musicais (Sas, 1971, p. 27). É de supor que a Capela de Música deveu fundar-se por essas datas. Juan Díez chega ao Peru em 1556 e daquela já estava em Lima o violista português Francisco Lobato (Echecopar, 1992, p. 3). Echecopar também nomeia como violistas presentes no Peru e na Capela de Música, como o aragonês Francisco Marcián Diáñez, o andaluz Juan de la Peña Madrid, Jerónimo Carrillo e o cusquenho Hernán García. Entre estes músicos, que tocavam quer nas cerimónias religiosas, quer nos serões organizados para o Vice-Rei, estava também o funcionário e licenciado Juan Díez de Betanços, a quem Echecopar trata de guitarrista amador. O autor da crónica *Summa y narracion de los Incas* e conselheiro dos principais invasores hispânicos do Peru, Juan Díez morreu em Cusco acolhido pelo vale sagrado dos Incas.

CAPÍTULO 6. SÉCULO XVII

6.1. SÃO MARTINHO PINÁRIO. SACRISTIA

Na sacristia da igreja do Mosteiro de São Martinho Pinário, hoje sala do Museu, acham-se quinze pinturas sobre cobre em estilo flamengo e um óleo sobre lousa que adornavam a parte superior de dois móveis, onde foram colocados possivelmente em 1803 (Baluja e Ron, 2006). No total fazem vinte e três óleos sobre cobre e madeira pertencentes aos móveis da Sacristia. As cenas refletem passagens da vida de Jesus Cristo, da Virgem e do Antigo Testamento. Todas as peças podem consultar-se no inventário do mosteiro (García, 2000, p. 74-77). O professor Monterroso Montero (1996, p. 243, n. 9) refere a existência de uma produção em série e comercialização na Europa deste tipo de cobres flamengos. Muitas das sacristias dos mosteiros são adornadas com este tipo de obras, como a da catedral de Santiago, a de Mondonhedo ou a de São Martinho Pinário⁴⁷.

Concretamente a imagem que nos ocupa, que figura no inventário com o número 106.16, acompanha-se do comentário “La súplica de Mardoqueo a Esther para que intervenga frente a Asuero para impedir la matanza de los judíos” e no índice do inventário como “La súplica de Mardoqueo a Esther”. Também aparece no estudo das professoras Teresa Baluja e Pilar Ron (2006, p. 202) com o título “Mardoqueo suplicándole a Esther”. As suas dimensões são de 52,5 x 70 cm. Mas, antes do que dessa cena, achamos que poderia tratar-se do momento em que Ester sabe da ação de protesto do pai. No texto bíblico, a rainha é informada de que Mardoqueu está guardando luto

⁴⁷ No livro dedicado a Mondonhedo, da série *Itinerarios Histórico-Musicales* (Rivera, Reyes e Hernández, 2007a, p. 12) pode ver-se uma interessante imagem de outra pintura sobre cobre a representar uma mulher tocando um alaúde, com certo pormenor na cabeça e parte de trás do braço, que normalmente costumam ficar escondidas nas perspetivas pictóricas.

em protesto pela perseguição contra os judeus que teria começado com licença de Assuero, rei de Susa (Bíblia Online, Ester 4, 4-5):

4. Então vieram as servas de Ester, e os seus camareiros, e fizeram-na saber [do protesto do pai], do que a rainha muito se doeu; e mandou roupas para vestir a Mardoqueu, e tirar-lhe o pano de saco; porém ele não as aceitou.

5. Então Ester chamou a Hatá (um dos camareiros do rei que este tinha posto para servi-la), e deu-lhe ordem para ir a Mardoqueu, para saber que era aquilo, e porquê.



Im. 44: Cena bíblica com alaúde. Pintura sobre cobre.
Sacristia da Igreja de S. Martinho Pinário.

A cena apresenta-se com o aspeto da época do artista. A ação deve seguir-se da esquerda à direita: na esquerda aparecem os servos que dão a notícia, no centro está Ester emocionada e rodeada de cortesãos e cortesãs, uma das quais toca música para aliviar o quase desmaio da rainha. E na direita e também no fundo, em último plano, vão aparecendo mais pessoas da Corte a informar e assistir a rainha, uma delas sustenta um abanico.

O alaúde representado confirma as características do instrumento de fim do século XVI e começo do XVII, que está em evolução: caixa oval, grande número de cordas mas sem poder precisar quantas, cabeça formando um grande ângulo com respeito ao diapasão e roseta de pergaminho no centro da tapa, mas sem chegar ao desenvolvimento em número de cordas do alaúde barroco (Tranchefort, 2008, p. 131). É instrumento semelhante ao que se vê nestas outras representações, mais pormenorizadas, de Hendrick ter Brugghen (ca.1588-1629) e Artemisia Gentileschi (1593–1652)⁴⁸:



Im. 45: Brugghen.
www.hendrickbrugghen.org
(12/11/2014).



Im. 46: Gentileschi.
www.arthistoryarchive.com
(12/11/2014).

⁴⁸ Os dois retratos intitulam-se «Mulher tocando o alaúde». Realizados em 1624-1626, o primeiro, e em 1610-1612, o segundo. As pequenas diferenças entre ambos os instrumentos ilustram os estilos construtivos de cada luthier e reforçam a ideia de serem desenhados com base em alaúdes reais do seu tempo.



Im. 47: Pormenor da pintura sobre cobre na sacristia da catedral de Mondonhedo. Rivera, Reyes e Hernández (2007a).

6.2. ATA DA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Duas décadas mais tarde, em 1610, observamos um outro documento textual a evidenciar o emprego de guitarras na igreja. Trata-se de uma Ata Capitular onde o Cabido compostelano manda aos músicos da catedral obedecer ao Mestre de Capela⁴⁹: "en todo lo que fuere musica y servicio de la Iglesia *en tocar guitarra*, biolones y otro qualquiera instrumento", do que se deduz que as guitarras eram instrumentos que se faziam soar na catedral.

Não parece provável que os músicos levassem à catedral instrumentos que estivessem proibidos naquele âmbito ou que não precisassem para o seu trabalho musical⁵⁰. Mais bem parece, pela

⁴⁹ Atas Capitulares da Catedral de Santiago, livro 23, p. 155. Ver também López-Caló (1988b, p. 214). O itálico é nosso.

⁵⁰ Nas Atas Capitulares da Catedral de Segóvia consta a oferta de cordofones dedilhados para a realização da música eclesiástica. Concretamente o 29 de janeiro de 1706: "Se vio una petición de Francisco Javier Cors, diciendo que se halla en esta ciudad "con la habilidad de tocar el archilaúd y violón, tan necesarios para la música, y reconociendo no le tiene el Cabildo suplicaba le admita en su iglesia con el salario que fuere servido". El Cabildo acuerda

ordem da citação, que as guitarras eram instrumentos perfeitamente integrados na música da Sé e por isso figuram as primeiras dentre uma relação que continua por "biolones" e acaba por "otro qualquiera instrumento". Quer dizer, todos os músicos da capela, começando pelos que tocavam guitarra, deviam obedecer o Mestre de Capela em tudo o que fosse a sua atividade dentro do templo, não fazerem barulho, não abandonarem as suas tarefas e estarem em boa disposição quando forem chamados. Tenha-se também em conta que a ata é do 29 de dezembro, nas festas do Natal e esse período festivo bem podia ser o motivo da integração das guitarras na igreja, por ser a época dos vilancicos onde costumam aparecer os instrumentos representativos do povo e justamente para caracterizar a condição popular das gentes que vão adorar o Menino Jesus.

Esta alusão explícita ao emprego de guitarras no templo nos começos do século XVII é tão fundamental quanto a documentada vinte anos antes, no final do século anterior, sobre o uso de guitarras pelos estudantes compostelanos. Agora percebe-se o carácter erudito do instrumento, integrado no ambiente eclesiástico e, portanto, tocado por intérpretes solventes. Por ser a época do Natal vê-se reforçada a ideia do possível emprego da guitarra nos vilancicos. Esta e a dos estudantes representam um âmbito de uso que, unido ao ofício de músico ambulante, como se verá mais para a frente, e aos costumes da tradição popular, constroem um amplo cenário guitarrístico galego.

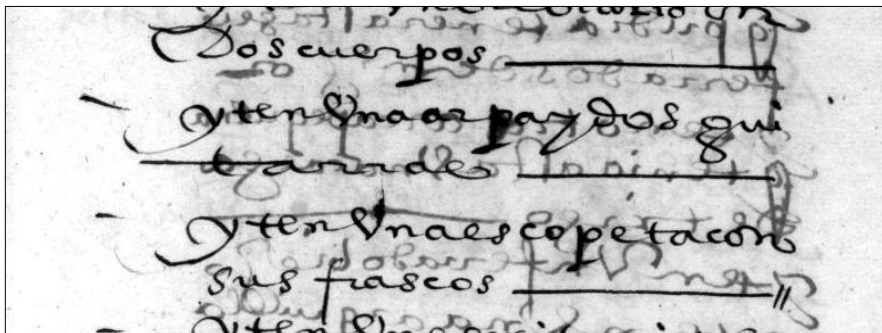
6.3. TESTAMENTO DE PEDRO PERIÁÑEZ, MESTRE DE CAPELA

Pouco se sabe do compositor Pedro Periañez (Enciclopedia Universal, 1908⁵¹, XLIII, p. 800), nascido em Salamanca, Mestre de Capela em Almeria e desde 1583, em Compostela. No seu

que los comisarios de escuela se informen del maestro de capilla "de la habilidad del sujeto y necesidad de estos instrumentos" y den cuenta al Cabildo, y que el contador dé cuenta de la ración de cantores." (López-Calo, 1990, p. 2235).

⁵¹ A data de publicação da *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* ou Enciclopédia Espasa começa em janeiro de 1908, mas o volume referenciado n. 43 (XLIII) foi publicado em maio de 1920. Castellano (2000, p. 142).

testamento⁵², com data de 1613, entre o inventário dos seus objetos pessoais acham-se duas guitarras:



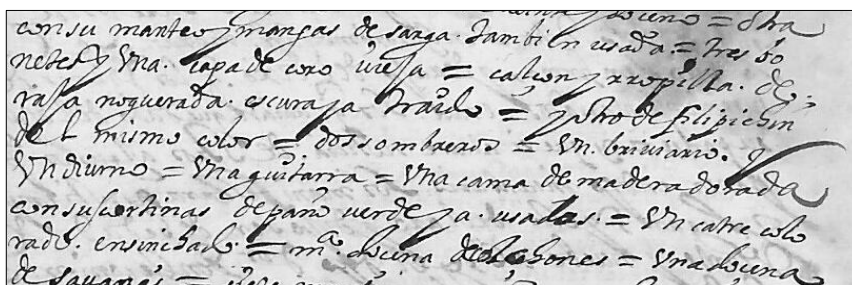
Im. 48: Testamento de Pedro Periañez, 1613.
"Yten - Una arpa y dos guitarras".

O número de guitarras, duas, e a harpa que vai com elas é também um dado significativo entre os objetos de um Mestre de Capela compostelano. Se na anterior citação do ano 1610 se verifica o emprego de guitarras dentro da catedral, agora se materializa o interesse deste Mestre de Capela pelo instrumento, que não só tem um, mas dois exemplares entre os seus objetos pessoais. Não restam dúvidas de que as guitarras eram instrumentos empregados e apreciados na Catedral de Santiago, e provavelmente noutros templos galegos e peninsulares, com um uso normal no acompanhamento com o sistema de acordes e na realização do baixo contínuo para o qual estavam perfeitamente desenhadas.

Na relação de bens do testamento do Mestre de Capela em Santiago, o português António Carreira Mourão (Barbosa, 1741, p.

⁵² Arquivo Histórico Universitario (USC), Protocolos, S-812: "Libro de Testamentos del Notario del N° y Cabildo Pedro Díaz Valdevieso. 1608-1614". Agradecemos a Andrés Díaz as informações deste apartado e a seguinte transcrição de parte do texto: "...diez y siete libros de canto grandes y pequeños biejos y nuevos unpresos y por ynprimir / Yten ciento y sesenta y seis libros de quarto pliego de motetes en diferentes legaxos y de otras cosas de musica / Yten otro libro de canto grande / Yten otros libros de a quatro pliego de musica / Yten vnas misas conpuestas en papel grande por enquadernar y un legaxo de papel rrayado para conponer / Yten mucha cantidad de papeles de motetes y otras conposiciones sueltos que no se pudieron rrecontar por la prolixidad". O testamento lega estas obras à Catedral de Santiago.

232) sucessor de Periañez, também se acha mais uma guitarra⁵³. Está datado de 1637. Parece razoável que os Mestres de Capela, encarregados de compor, arranjar e dirigir a música dos recitais eclesiásticos, possuísem guitarras para uso pessoal e profissional dado o carácter harmónico e portátil do instrumento, capaz de ser empregado em qualquer lugar e, por isso, de resolver com facilidade as questões relativas à harmonia e ao acompanhamento.



Im. 49: Testamento de António Carreira Mourão, 1637.

6.4. MOSTEIRO DE SAMOS, SÁRRIA

O Mosteiro de Samos, pequeno lugar do interior da província de Lugo, na comarca de Sárria, foi o lugar onde o Padre Feijó (1676-1764) estudou os seus primeiros anos da carreira eclesiástica que iniciaria em 1690. A esse mosteiro, segundo o Padre Sarmiento, Feijó doou em 1743 os seus direitos de autor e, à sua morte, toda a sua biblioteca que se achava em Oviedo (Rey Castelao, 2008). Um século antes, o mosteiro acolhia como artista o máximo expoente da escultura galega no primeiro terço do s. XVII. Francisco de Moure (1575-1636), introdutor da linguagem barroca, definia-se a si mesmo como "galego, vizinho e habitante de Ourense, escultor e arquiteto" (López Calderón, 2008). Trabalhou em Samos entre 1613 e 1621. Segundo López Calderón, o retábulo da Imaculada Conceição, que possui um anjo a tocar uma guitarra/viola, seria realizado entre 1619 e

⁵³ Arquivo Histórico Universitário, Protocolos de Santiago S-1260. Notario Pedro Díaz de Valdivieso (1637), fol. 531r.

1621 e situar-se-ia nas absides laterais da antiga igreja. Mais um dado que liga a figura do Padre Feijó com a guitarra, pois por essas absides laterais o beneditino passearia na sua juventude admirando a obra de Moure e, talvez por isso, alimentando o seu interesse pela guitarra que o levaria a devorar, anos mais tarde, a obra de Gaspar Sanz.



Im. 50: Parte superior do retábulo em Samos.



Im. 51: Pormenor do mesmo retábulo.

O anjo guitarrista que faz par com outro a tocar viola de arco, segura uma guitarra/viola de caixa com pouca cintura, a conter uma boca adornada com roseta, desenhada em duas meias partes por efeito do desenho das cordas, um cavalete adornado com embutidos na parte inferior e uma sanefa a contornar o tampo. O anjo ergue o joelho esquerdo para segurar o instrumento, que sustenta inclinado com a cabeça mais elevada do que o corpo. O número de cordas é indeterminado, toda vez que o artista deixou continuar a linha da escala até ao cavalete, parecendo que o braço da escala chega até lá,

mas imaginamos que se trata unicamente do lugar por onde iriam as cordas, caso de serem representadas com pormenor. Escondidas por trás das asas doutro anjo, não vemos nem a cabeça do instrumento nem a mão esquerda do anjo guitarrista, que imaginamos disposta sobre os trastes nalguma postura do alfabeto. Porém, sim se vê a mão esquerda disposta sobre as cordas, situada um pouco mais atrás da boca, com os dedos anelar e mindinho apoiados sobre o tampo e accionando os outros três, polegar, indicador e médio, a confirmar a técnica de mão direita empregada na época.

Um exemplar original do livro *Luz y Norte musical* (1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz foi localizado por Rivera, Reyes e Hernández (2008, p. 47) em Sárria, na biblioteca do convento da Madalena⁵⁴. A presença de um livro de guitarra original no contexto de uma zona da Galiza em que se observa uma intensa atividade guitarrística ao longo do tempo, quer em forma de manifestações iconográficas, entre as quais também entra a iconografia na igreja de Monforte de Lemos, quer em forma de atividade musical como se verá no século XX, não parece que deva surpreender ninguém. Como no século anterior Juan Díez de Betanços, Ruiz de Ribayaz viajou ao Peru (Calvo, 1999, p. 9 e 481-482) acompanhando o X Conde de Lemos, Pedro Antonio Fernández de Castro (1632-1672), neto do grande mecenas das artes, o seu avô de nome quase idêntico, o galego Pedro Fernández de Castro, VII Conde de Lemos e Vice-rei de Nápoles (1560-1622). Pedro Antonio Fernández de Castro seria nomeado Vice-rei do Peru entre 1667 e 1672. O livro de Ruiz de Ribayaz foi publicado em Madrid em 1677, o que permite supor que voltou à península, talvez à morte do seu patrocinador, com recursos suficientes para imprimir o seu testemunho guitarrístico. A atividade musical em Monforte e também em Sárria poderia ter atraído um exemplar do livro até essa localidade, o que indicaria também a existência de guitarristas por essas épocas e lugares além das representações iconográficas.

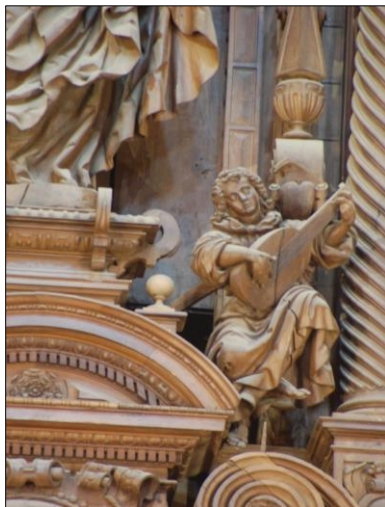
⁵⁴ Infelizmente não foi possível confirmar esta informação no convento. Consultados, os padres afirmaram não possuir este exemplar do livro de Ribayaz e sugeriram o seu possível traslado ao Mosteiro de Poio, em Ponte Vedra, entre os livros que pertenceram ao Padre Emílio Silva de Castro, emigrado no Brasil. A biblioteca particular do Padre Castro passou a Poio depois do seu falecimento em 1996. Tampouco foi possível confirmar este dado no mosteiro pontevedrês.

6.5. NOSSA SENHORA DA ANTIGA, MONFORTE

O mesmo escultor compostelano que anos antes trabalhou em Samos, Francisco de Moure, um dos nossos mais relevantes artistas, acaba a maior parte do impressionante retábulo da Virgem da Antiga em 1634. No seu testamento de 1636 doa a obra ao Colégio da Companhia de Jesus, e finalmente a obra é rematada em 1639 por um autor incerto. Este monumental conjunto iconográfico produz-se na vila natal dos poderosos Condes de Lemos, num momento histórico entre os anteditos Pedro (VII conde) e Pedro Antonio (X conde), durante o mandato do Francisco, filho, IX Conde de Lemos. As traças e esculturas que compõem o retábulo são da autoria de Francisco de Moure e da sua oficina. No corpo principal do retábulo podem ver-se dois anjos músicos aos pés da Virgem a tocarem instrumentos de corda. À esquerda situa-se o que parece uma viola de arco pela atitude do músico e a posição das suas mãos, ou talvez deveria dizer-se já 'viola de perna', pois a figura parece evocar o instrumento que depois se conhecerá com o italianismo *viola da gamba*. Do lado direito observa-se um alaúde de cinco ordens sendo tocado pelo anjo que, de olhos fechados, coloca um acorde na primeira posição e preme as cordas pela sua parte mais próxima ao cavalete. A técnica de mão direita é a moderna, a adquirida entre os séculos XIV e XV, já consolidada, para realizar os elementos técnicos da nova música: contrapontos, acordes e rasgados.



Im. 52: Retábulo da Antiga.
Monforte.



Im. 53: Pormenor retábulo.

Na cena da Adoração dos Reis, na mesma igreja, também se apreciam vários anjos músicos, numa representação menor, tocando no canto superior direito da cena em cima de um telhado, onde se advertem, rascunhados, uma viola de arco e uma guitarra acompanhadas por anjos cantores com partitura:



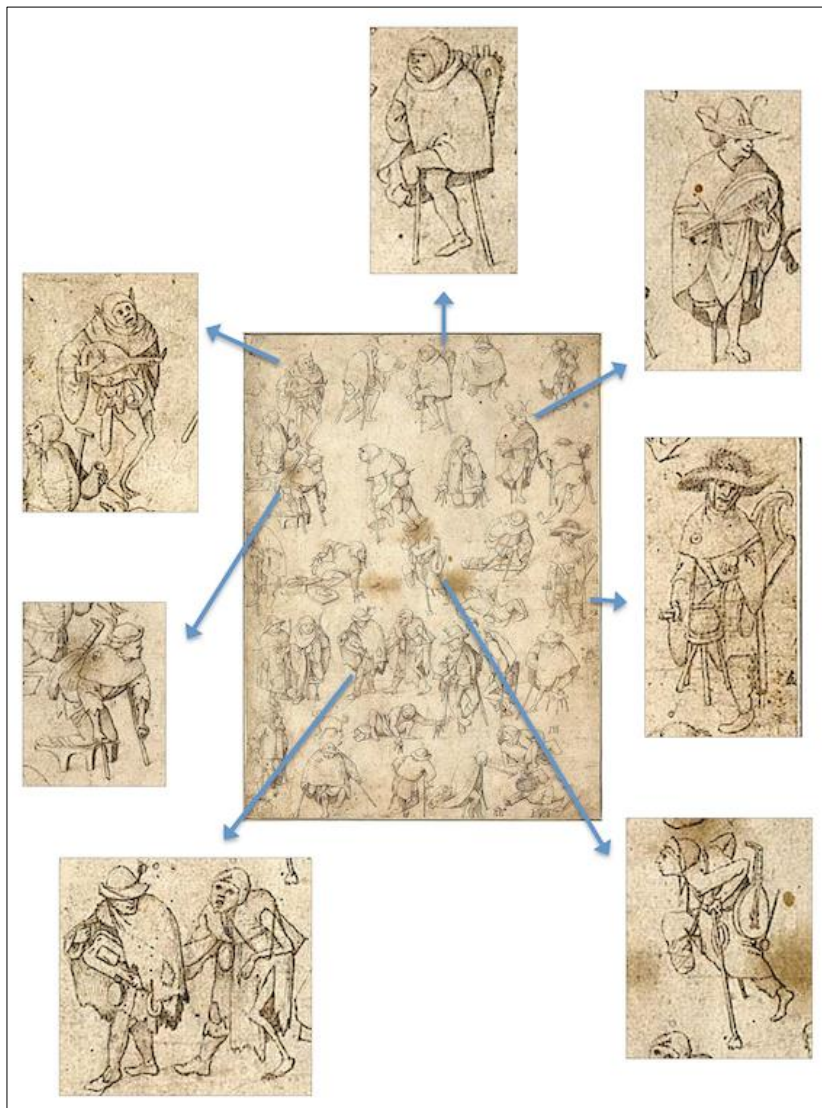
Im. 54: Pormenor. Adoração dos Reis de Francisco de Moure.

6.6. O MÚSICO AMBULANTE DE ANTONIO DE PUGA

Antonio Puga Rodríguez, pintor galego, nasceu em 1602 na cidade de Ourense e morreu em 1648 em Madrid, depois de trabalhar na Corte de Filipe IV (Caturla, 1982). María Luisa Caturla, a sua primeira cronista, reproduz de um dos testamentos de Puga: "hijo de Antonio de Puga y de Ynés Rodríguez y natural de la ciudad de Orense en el Reino de Galicia". Discípulo de Diego Velázquez Silva, protegido em Madrid do Conde e Condessa de Lemos, cultivou inicialmente o Manierismo escurialense, depois imitou o seu maestro Velázquez para acabar com um estilo único e plenamente europeu. Hoje os seus quadros conservam-se dispersos em museus da Inglaterra, França, Áustria, Rússia, Estados Unidos, algumas amostras das suas obras conservam-se também em Madrid e na Galiza, na coleção Caixanova e no Museu da Ponte Vedra. Além dos temas encarregados pela Corte e outros propriamente eclesiásticos, Puga representou numerosas vezes a nova classe trabalhadora e pobre que o capitalismo nascente tinha consolidado já na sua época. Daí os quadros *O vendedor de azeite*, *O bebedor*, *O tamborileiro*, *A sopa dos pobres*, *A cigana* (Mera, 2005, p. 56-59).

No século XVI já está representada a figura do intérprete de música associada a pessoas que padecem eivas físicas que lhes impedem ser competitivos no mundo laboral da época. Cegos, tolheitos, loucos, pobres em geral, botam mão das atividades artísticas para sobreviver. Estas atividades escapavam aos critérios incipientes de utilidade material, não eram facilmente controláveis e, por isso, eram suscetíveis de serem cultivadas por pessoas consideradas inválidas para o sistema capitalista. Porém, estas pessoas demonstravam umas capacidades extraordinárias pois, sobretudo os invisuais, aprendiam a tocar de maneira autodidata e sem mais mestre que o próprio ouvido. Neste rascunho da autoria de um seguidor do H. Bosch podem ver-se vários músicos com diversidade funcional a portarem os seus instrumentos: quatro alaudistas, um harpista, um sanfonista cego com acompanhante e um que parece levar às costas um fole dos empregados para fazer soar os órgãos. Este último poderia não ser propriamente músico, mas exemplifica um tipo de

atividade ligada diretamente com a música, suscetível de ser realizada por pessoas consideradas inválidas para outros trabalhos.



Im. 55: Seguidor de H. Bosch. Mendigos e coxos (1465-1569).
www.bibliotecavilareal.wordpress.com (21/08/2017).

Na pintura *O músico ambulante* (*The Old Musician*) conservada em coleção particular inglesa, pode apreciar-se uma guitarra do século XVII magnificamente representada, a ser tocada por um cego acompanhado por um cão. A falta de informação sobre a localização do quadro original⁵⁵ obriga-nos a descrever o instrumento pela única foto a preto e branco de que se dispõe, que é a reproduzida no trabalho de Caturla (1982, p. 51). Nessa foto falta a cabeça da guitarra, de modo que ficamos sem ver o instrumento completo nem tampouco a obra completa.

As datas de nascimento e morte do autor indicam que a pintura foi realizada durante a primeira metade do século XVII. O instrumento é uma guitarra de cinco ordens de cordas, com embutidos no tampo, na boca e na escala, de boa madeira, com trastes até quase o começo do tampo e da caixa. De cintura suave, a guitarra é segurada pelo cego de modo quase horizontal, como as antigas citolas, mas com o braço direito a tocar por cima do aro superior para realizar os rasgados com facilidade. Lembremos que as citolas medievais eram tocadas com os dois braços a rodearem o instrumento por baixo, de modo que ambos os braços estavam colocados em posição simétrica. A adoção da técnica do rasgado e, com ela, a nova posição da mão



Im. 56: O músico ambulante.
Antonio de Puga. Caturla, 1982.

⁵⁵ Graças à professora Irene Mera contactamos *The J. Paul Getty Museum*, que publica no seu boletim a imagem parcial, a preto e branco, reproduzida em Caturla (1982), em Mera (2005) e neste mesmo trabalho. Ver Young (1976, p. 59). O museu não tem mais informação a respeito da coleção privada onde se conserva a obra original. Para mais considerações sobre esta e outras obras de Puga ver Hervás (2017).

encarregada de realizar os rasgados quebrou essa simetria em favor de um novo estilo de música para guitarra.

O cego de Antonio de Puga veste botas, camisa com colarinho bordado, capa, remata o atavio com um chapéu e a companhia de um cão atado ao cinto do seu dono. A figura representa o ofício de músico ambulante na personagem do cego, fundamental para a história da guitarra, instrumento que pela sua dupla condição de portátil e harmónico oferece os elementos necessários para o acompanhamento da voz ao tempo que facilita o deslocamento do intérprete. O ofício foi provavelmente aprendido de maneira autodidata e por imitação de outros intérpretes, dado que nessa altura apenas há atenção oficial às incapacidades. Na citação dos estudantes de 1591 temos visto que, já na altura, o emprego de guitarras está a ser associado a um comportamento social pouco virtuoso de pícaros, estudantes aloucados e, em geral, pessoas pobres ou "pouco produtivas" dentro da sociedade de mercado. Mas do ponto de vista musical, os cegos e cegas, longe de serem pouco produtivos, constituem todo um género dentro da música para guitarra, pois estendem e conservam os antigos romances e canções da sua época e de épocas anteriores remontando-se até à Idade Média. Eles e elas traçam uma linha contínua fundamental entre os antigos jograis e os tempos do Renascimento e Barroco. No século XIX, no Novo Regime, a prática musical ambulante começa a ser regulada, bem como a própria condição de cego. É quando começa o acesso à educação e à atividade musical, que virará uma das matérias principais da educação para invisuais.

O padre Duro Peña reconhecia o ofício musical dos cegos, situando-o quase na atualidade. Ao descrever a presença numerosa de músicos na cidade auriense dizia (Duro, 1996, p. 213):

Se comprende, a priori, que no podían faltar tampoco algunos de ellos [intérpretes de música] en nuestras latitudes orensanas. La escasez de documentos al respecto se ve compensada con las representaciones plásticas de los capiteles, cancellos y arcadas de nuestras iglesias. Por nuestros castillos y monasterios merodeaban trovadores y juglares, con sus instrumentos; y no podían faltar en nuestras ferias y romerías -por cierto hasta hace muy poco- el ciego

de la vihuela y el romance o el saltimbanquis de la corneta y el numerito.



Ilm. 57: Cego com guitarra e cão. www.ilhadeorjais.blogspot.com.es (01/11/2017).

Um outro exemplo está no pintor espanhol Manuel de la Cruz, nascido em 1750 e falecido em 1792 segundo Ceán (1800, p. 378). O seu retrato de um cego com guitarra e cão é a mesma cena representada por Puga, ainda que a guitarra seja diferente⁵⁶. Neste caso apreciam-se na cabeça da guitarra as cravelhas de seis cordas duplas, acompanhadas por uma fita a modo de gancho para a pendurar e viajar com comodidade. O cravelhame inclina-se levemente para trás, como temos visto já noutros exemplos. E o instrumento, ainda representado com um ângulo um pouco diferente, guarda muitas semelhanças com a guitarra de Puga.



Im. 58: Mulheres da família Lake, ca. 1660. www.tate.org.uk (11/07/2017).

Por último, lembrar a guitarra do pintor holandês Peter Lely⁵⁷ no retrato de duas mulheres da família Lake na corte inglesa arredor de 1660. Repare-se na cena de família a representar um duo de canto e guitarra, no menor ornamento que o da guitarra de Puga e na posição da mão direita da intérprete cortesã.

Ainda que existe um ângulo no pulso da intérprete que o pintor descreve com um

⁵⁶ O investigador José Luís do Pico Orjais comentou esta obra em relação ao músico ambulante de Puga (Orjais, 2009).

⁵⁷ Este artista também pintou um cego músico com harpa. Para mais sobre Peter Lely ver Luna (1989, p. 134-147).

leve brilho da cor da pele, este não é tão pronunciado como o do cego ambulante que, além disso, contém um giro à direita que torna algo mais rígida a posição. É possível que estes pormenores tenham a ver com as características dos instrumentos da época e o uso de cordas de tripa, mais brandas que o náilon atual. Contudo, deve lembrar-se que durante boa parte do século XX, com o instrumento transformado a como é hoje na atualidade, há numerosos intérpretes a tocarem com um ângulo semelhante ao da mão direita do nosso cego, especialmente aqueles discípulos de Francisco Tárrega Eixea (1852-1909).

6.7. SÃO MARTINHO PINÁRIO. CORO BAIXO

Em 1647, o escultor de Sobrado dos Monges, Mateus de Prado, assina ao pé da imagem central do guarda-pó do coro a autoria duma das obras mais exuberantes do nascente barroco galego. De traça arquitetónica inspirada no coro da catedral compostelana, o autor pôs em andamento com mestria e originalidade a técnica aprendida do também galego Gregorio Fernández. O cadeirado inferior, com trinta e cinco talhas, está dedicado à vida da Virgem. O cadeirado superior, com quarenta e nove talhas, está dedicado a diversos santos cristãos, com especial atenção a S. Bento, fundador da ordem do mosteiro (Rosende, 1990, p. 31 e 131). Os numerosos elementos musicais estão todos concentrados no cadeirado inferior, ilustrando acontecimentos da vida da Virgem.

Concretamente, as representações de guitarras situam-se em três das cenas: 1) Assunção da Virgem, 2) Virgem perante a Arca da Aliança e 3) O Natal. Em todos os casos os guitarristas são anjos músicos que acompanham os protagonistas bíblicos e expressam plasticamente a função redentora da música dos instrumentos de corda que, como já temos dito, nesta época serve de união ou elemento psicopompo entre o mundo terreno e o celeste. As figuras são de tamanho pequeno e os instrumentos que sustentam carecem de muitos pormenores. Como aparecem em conjuntos musicais, apesar do seu pequeno tamanho todas as figuras mantêm umas proporções reais aproximadas entre os instrumentos. Outras características são também

refletidas, como a maneira de segurar as guitarras e alguns elementos construtivos como o cavalete.

Na primeira cena, a Assunção da Virgem, acham-se dois cordofones dedilhados, um de caixa oval, à esquerda, e o outro de caixa com cintura, à direita. Além disso há outros cordofones de arco e aerofones, num conjunto de seis músicos ordenados em dois grupos de três onde os cordofones dedilhados de braço ocupam os lugares mais próximos à Virgem. Observe-se que esta ordenação em grupos de três já apareceu nas portadas do Hospital de Peregrinos e na do Colégio de S. Jerome⁵⁸.



Im. 59: Assunção da Virgem. Coro baixo de Mateus de Prado.
Igreja de S. Martinho Pinário. Santiago de Compostela.

⁵⁸ Não seria estranho que o número de músicos tivesse algo a ver com a importância religiosa do edifício em questão. Se temos em conta que na Catedral compostelana, máximo expoente da religiosidade, tem vinte e quatro músicos, os edifícios ligados também à Igreja mas menos importantes do ponto de vista eclesiástico têm seis, que é a quarta parte de vinte e quatro. A ordenação de três em três parece responder a que o número 3 tem grande importância simbólica dentro da religião cristã. Repare-se em que S. Martinho de Noia tem doze anciãos músicos o que o elevaria a um lugar hierárquico intermédio.



Im. 60: Pormenor da Assunção da Virgem.



Im. 61: Igreja da Luz. Lisboa. Fonte: Manuel Morais.

A viola de mão oferece uma silhueta semelhante à das violas de arco e pode comparar-se com a do violone ou contrabaixo representado ao lado. Poderia dizer-se que o autor tentou representar uma viola de mão e, se assim fosse, há que ter em conta que a data final da

construção do coro é 1647. Esta seria a representação de uma viola de mão em meados do século XVII no estilo da viola de mão que aparece na Igreja da Luz em Lisboa (s. XVI) com essa cintura angulosa. Sem podermos precisar se a intenção do autor era dotar à cena dum carácter arcaico, empregando instrumentos com formas em desuso ou, pelo contrário, o autor representou a viola de mão tal qual era no século XVII galego, sim podemos reparar em que nos outros instrumentos não se aprecia carácter arcaico, dado que as harpas, os violones e os aerofones representados são de uso comum na época em que se realiza a talha. Não parece lógico, portanto, que o carácter arcaico se tivesse evocado unicamente num dos instrumentos, pelo que pensamos que essas poderiam ser as violas/guitarras da época. Também o outro cordofone oval representado tem a típica forma do alaúde.

Na segunda cena, a da Virgem perante a Arca da Aliança, o conjunto de músicos aparece situado na parte superior direita e está composto por três aerofones e um cordofone com cintura, cuja forma é ligeiramente diferente do da cena anterior.



Im. 62: A Virgem perante a Arca da Aliança. Coro baixo. Igreja de S. Martinho Pinário. Santiago de Compostela.

Note-se que o guitarrista olha em direção contrária aos outros anjos, que dirigem o som à cena principal, a qual se desenvolve com um tema muito terreno, o da Arca da Aliança, lugar onde se guardariam tesouros bíblicos. Não parece casual que seja o instrumento de corda dedilhada, aquele que evoca a ligação ao outro mundo, o que dirige o som ao outro lado afastando-se do tema principal.



Im. 63: Pormenor da Virgem perante a Arca da Aliança.

Ainda tendo em conta o tamanho da representação e o deterioro causado pelo tempo e outros avatares históricos, pode observar-se na guitarra um cavalete sobre a caixa de ressonância, as curvas da cintura mais suavizadas, a cabeça ligeiramente inclinada para trás e as mãos do intérprete sobre as cordas, cujo número não se distingue, mas que se situam de maneira bastante ajustada à realidade.

A terceira cena é uma representação do Natal em que se acham vários anjos músicos com aerofones e cordofones de arco e de mão, e também outros anjos a sustentarem partituras, os quais parecem estar

cantando salmos. Tenha-se em conta que no Natal nasce o filho de Deus e, portanto, a ligação do menino com o mundo celestial é estreita e deve ser representada. Mais uma vez os instrumentos de corda estão à frente da ligação psicopompa entre o divino e o terreno.

A talha desta cena é a mais deteriorada das três que analisamos nesta obra. De um dos cordofones falta a metade do instrumento e um braço do intérprete. A posição do anjo que sustenta o instrumento que falta, sentado de pernas cruzadas, evoca a possibilidade de um cordofone dedilhado, sem que seja possível concluir mais sobre ele. Ao lado, de pé, um outro anjo toca um cordofone com cintura, o que pode ser, de novo, uma viola de mão de grande tamanho, a teor da proporção entre o intérprete e o instrumento. Seria a segunda viola de mão que o autor, Mateus de Prado, representa neste coro realizado nos meados do século XVII.



Im. 64: O Natal. Coro baixo de Mateus de Prado.
São Martinho Pinário.



Im. 65: Pormenor do Natal.

6.8. CAPELA DA ASSUNÇÃO DA CATEDRAL DE OURENSE

Entre 1657 e 1658 o mesmo escultor Mateus de Prado e o entalhador Bernardo Cabrera, realizaram esta obra da capela da Assunção, situada na aba lateral direita da catedral de Ourense (Yzquierdo, González e Hervella, 1993, p. 128). Nela representaram uma Virgem em ascensão que é levada aos céus por meninos anjos, alguns deles músicos. Entre o conjunto destacam quatro instrumentos de corda dispostos por pares onde o lugar mais baixo é ocupado pelo alaúde e a viola de gamba, e o mais alto, pela guitarra e a viola de arco. Isto é, os instrumentos de âmbito mais grave situam-se no lugar inferior e os de âmbito mais agudo, no imediato superior.

O alaúde e a guitarra têm as cordas pintadas de diferentes cores, sendo as mais graves num tom cinza, provavelmente imitando cordas metálicas ou talvez cobertas de metal, e as mais agudas num tom carne, imitando a tripa. O alaúde apresenta uma estranha cabeça,

que é igual à da guitarra e diferente às do tipo dos alaúdes, com um cravelhame de quatro cordas, ainda que as representadas ao longo do braço e o corpo são muitas mais.



Im. 66: Retábulo da capela da Assunção. Catedral de Ourense.



Im. 67 e 68: Guitarra e alaúde.

A diferença entre o número de cravelhas e de cordas repete-se na guitarra, que tem seis cordas e quatro cravelhas. A guitarra tem uma feitura semelhante às do final do século XVIII, já entrando no XIX: uma boca comprida e sem grandes ornatos, embutidos discretos na ponte, uma cintura e forma dos aros que não se corresponde tanto com os modelos do século XVII e sim com modelos posteriores. Deve ter-se em conta que se trata de um instrumento grande em proporção ao tamanho do intérprete. As violas de maior tamanho já anunciavam no século XVII as formas menos adornadas que viriam a ser comuns em séculos posteriores. Os trastes continuam a ser móveis e de tripa, atados ao braço. O anjo guitarrista segura a guitarra ajudando-se da sua perna esquerda, que está um pouco dobrada para permitir o descanso do instrumento. Chamam à atenção as expressões faciais e a elaboração das mãos e dos corpos em geral, que apresentam uma doçura e um dinamismo notáveis e próprios dos intérpretes reais de cordofones dedilhados.



Im. 69: Cravelhame tipo guitarra e expressão facial e das mãos.

6.9. DIEGO FERNÁNDEZ SOTOMAYOR

O estudo da emigração galega à América antes do século XIX é muito complexo e oferece imensas dúvidas salvo que conheçamos, como é o caso de Juan Díez de Betanços, ou dos condes de Lemos, a origem certa da figura estudada. No caso de Diego Fernández Sotomayor não temos essa certeza e baseamos a sua interpretação como guitarrista galego, ou descendente de galegos, nos seus apelidos que na época tratada oferecem muitas garantias de serem originários da Galiza. Lembremos que o município de Soutomaior acha-se na área metropolitana de Vigo e a linhagem dos Soutomaior está ligada ao castelo do mesmo nome datado no século XII. Também que o bispo galego, Juan Fernández de Sotomayor viveu entre os séculos XIII e XIV. E que Fernández, Fernandes, Fernão, são todos patrónimos e variantes relativas ao nome Fernando (do lat. Ferdinando) que, ainda espalhado por toda a península, é de clara etimologia galega⁵⁹.

O jesuíta Pedro Juan Grenón Mettant (1878-1974), mais conhecido como Padre Grenón, publicou em 1929 em Buenos Aires uma recolha de dados a respeito da música instrumental principalmente organizada pelos jesuítas e tocada, em boa parte, pelos índios da América do Sul, cingindo-se às fronteiras da República da Argentina. O estudo, intitulado *Nuestra primera música instrumental*, é uma tentativa de ilustrar essa atividade musical durante os séculos anteriores ao XX, desde os primeiros dados no s. XVI. Entre outras informações, o Padre Grenón (1929, p. 14) recolhe em 1661 um tal Diego Fernández Sotomayor como possuidor de uma viola, através de uma citação achada no seu testamento:

1661. El maestro Diego Fernández Sotomayor termina un testamento con esta cláusula: "Dentro de la dicha mi casa está mi viguela, mi capiroete y mi borla de Maestro".

Tendo em conta que as pessoas que naquela época faziam testamento eram membros da nobreza ou do clero, é possível que o nosso

⁵⁹ O equivalente em castelhano de Fernando é Hernando, nome que deriva no patrónimo Hernández e na variante Hernán, como Hernán ou Hernando Cortés (s. XV).

autor fosse um membro da casa de Soutomaior. Grenón anota que toma a citação testamentária de um expediente no "Archivo de Tribunales de Córdoba, existente hoy en el Archivo Histórico. Córdoba". Atualmente, a versão do livro do Padre Grenón que se acha disponível na internet é a 2ª edição publicada em 1951 e 1954 pela *Revista de Estudios Musicales*, da Universidade Nacional de Cuyo, Mendoza. Para mais sobre as obras deste autor consulte-se o trabalho do diretor do Arquivo Fotográfico de Córdoba, Federico G. Bordese (2017).

6.10. MANUSCRITO GUERRA

Conserva-se nos fundos da Biblioteca Geral da USC um manuscrito com música para voz e baixo contínuo conhecido como Manuscrito Guerra. Segundo a informação da biblioteca, o manuscrito encadernou-se em holandesa no ano 1987, quando se realizou o atual Catálogo de Manuscritos da biblioteca, onde figura o de José Miguel de Guerra com o número Ms.265 (Pardo, 1998, p. 66). Um primeiro estudo sobre esta obra é o de Torrente e Rodríguez (1998), o qual seguimos atentamente nos nossos comentários acrescentando algumas considerações.

O manuscrito, sem título original, intitulado para o seu catálogo como *Tonos* [Tons] consta de 100 canções para voz e baixo contínuo com letras em castelhano. Foi copiado por José Miguel Guerra (1646-1722), nobre e *escriptor* da Capela Real do Reino de Castela. Todas as obras são anónimas mas algumas podem ser atribuídas a Juan Hidalgo, José Marín, Juan de Navas, Cristóbal Galán, Juan del Vado e Matías Ruiz. Os poetas incluem nomes como o de Pedro Calderón de la Barca, Juan Vélez de Guevara e Agustín Salazar Torres, todos situáveis em Madrid durante a segunda metade do século XVII. As canções poderiam ter origem teatral e zarzuelístico ainda que a coleção do manuscrito parece ser uma mera seleção deste tipo de canções.

Tonos é o único livro de música que se conserva copiado por José Miguel Guerra. Ele era *escriptor* na época da rainha Mariana de Áustria, regente em 1675, viúva de Filipe IV e mãe de Carlos II. Sabe-se também que Guerra assistiu à boda de Carlos II com Maria Luísa

de Orleães em 1679 e que em 1680 visitou Itália durante um ano. Como *escriptor*, isto é, cronista, a sua atividade era a de escrever e, como indica o seu único livro impresso, ele escreveu a história dos ofícios de heraldos, reis de armas, feciais e caduceadores, isto é, a história dos oficiais do reino encarregados de trazer e levar petições de guerra e de paz. Devia ser, portanto, um especialista em história da corte castelhana. A sua atividade musical não está documentada, por isso, e à falta de mais dados, é razoável pensar que Guerra pode ter sido o que parece, isto é, um grande copista, ofício na época completamente ligado à sua atividade como cronista e historiador. Possivelmente ele começou a sua carreira copiando música para a Capela Real. A documentação faz supor que copiou vários livros de canções como o que se conserva em Compostela. Torrente e Rodríguez sugerem que o incêndio de 1734 da Capela Real de Madrid poderia ter causado a desapareção do resto da música copiada por Guerra.

O modo em como chegou o manuscrito à Biblioteca Geral é um mistério que abre duas hipóteses de pesquisa que se expõem a seguir. Uma hipótese é a explicada por Torrente e Rodríguez, a que tem em conta que Guerra viajou por várias cidades do Noroeste peninsular, chegando à Galiza e a Compostela com a intenção de obter os documentos necessários para demonstrar, como ele afirmava, que a sua família era descendente do Rei Afonso X. Em Compostela, Guerra deixaria a cópia do livro por motivos desconhecidos para nós. O luxo e cuidado que se observa no manuscrito, tanto nas deliciosas ilustrações quanto na limpeza da notação, sugere o propósito de o livro ter sido oferecido como presente a algum personagem distinguido da cidade. A segunda hipótese deriva das pesquisas realizadas em torno da figura do autor da doação, o jurista compostelano Miguel Marín Arén.

6.10.1. Sobre Miguel Marín Arén

Miguel Marín Arén (1815-1879) era licenciado em jurisprudência (GdG, 1879). No seu óbito figura que vivia no número 2 da Rua de S. Francisco. Morreu solteiro em Compostela com 64

anos de idade, às 6 da manhã do 11 de maio de 1879, vítima de uma bronquite crónica⁶⁰. Era filho de Miguel Marín, natural da cidade, e de Tomasa Arén, natural de Folgoso⁶¹. Uma esquete de Miguel Marín Arén aparece o 15 de maio na *Gaceta de Galicia* desse ano 1879. No ano a seguir, em 1880, desde janeiro e durante vários meses publicam-se sucessivos avisos, também na *Gaceta de Galicia*, para a venda dalgumas propriedades suas. Segundo esses avisos, Miguel Marín Arén tinha duas casas em Compostela e vários terrenos medidos por cereal nessa cidade e em Betanços. Também nesse ano produz-se a entrega à Biblioteca da Universidade de Santiago de Compostela do exemplar do manuscrito Guerra.

De Miguel Marín Arén sabemos que era solteiro e que em 1861 integra a *Junta General de Accionistas del Ferro-carril de la reina Isabel*, empresa destinada à construção da linha do caminho de ferro na Galiza no seu trajeto inaugural entre Compostela e Carril. Esta iniciativa era levada para a frente por um nutrido grupo de notáveis interessados em iniciar a implementação dos caminhos-de-ferro galegos. Cinco anos mais tarde, em 1866, a empresa seria comprada pela *The West Galicia Railway Company*, quem acabaria a linha que ao fim se inaugura em 1873 como um acontecimento social sem precedentes.

Marín Arén, ao ser solteiro e ver-se doente, realizou nesse ano de 1873 ante o notário José Curros Casal um testamento em que, para além doutros aspetos do seu enterro, nomeia um fideicomissário encarregado de tratar dos seus bens após a sua morte⁶². Este fideicomissário era nada menos que Manuel José Villarino Varela, bibliotecário da Universidade e também jurista como Miguel Marín. Entre os pormenores do testamento destaca que o finado pede ser enterrado com o hábito de São Francisco porque diz ser irmão dessa

⁶⁰ Registro Civil de Santiago de Compostela, livro de óbitos, t. 25, secção 3ª. Documentação servida por Ana María Rubín Vázquez de Parga em 29/05/2017.

⁶¹ É possível que também fosse parente de Marcos Marín, catedrático de cirurgia na faculdade de Medicina da USC, dado que no registo das obras que faziam parte da sua biblioteca achavam-se livros e documentação deste catalogados no inventário entre os números 347-351, Pardo (1998, p. 58) e inventário de Manuel José Villarino Varela.

⁶² Testamento de Miguel Marín Arén: Arquivo Histórico Universitário. Cota: Protocolos, S-8.681. Fólios 133 a 136 incluídos.

ordem e também confrade da Confraria das Ânimas. Além disso, anuncia que deixará escrita uma memória onde detalha as encomendas a realizar pelo fideicomissário Villarino Varela. Também nomeia como segundo executor o Sr. José Neira Marín, de São Miguel de Valga, no caso do primeiro não querer ser responsável em exclusivo. Também manda fazer em 60 dias uma cópia do testamento no Registo da Propriedade. Na memória escrita à parte, a qual não figura no testamento e não conseguimos consultar, imaginamos que figuraria a vontade de doar o manuscrito Guerra à Biblioteca da Universidade e a de confiar no bibliotecário Villarino Varela para a sua conservação.

Nos papéis do bibliotecário Manuel José Villarino Varela, conservados no Arquivo Histórico Universitário de Compostela (Cota: FUSH 658), acha-se o inventário de livros doados por Miguel Marín Arén à Biblioteca da Universidade. Trata-se de um conjunto formado por 355 livros sobre temas variados: jurisprudência, línguas, cozinha, história, religião, mapas geográficos, música, etc. Os dois livros de música que figuram no inventário são o Manuscrito Guerra de canções com notação de baixo contínuo, e o livro *Lecciones de clave, y Principios de Harmonía*, escrito em 1775 por Benito Bails, onde se aprende a realizar o baixo contínuo sobre o cravo⁶³. Dado o carácter letrado de Marín Arén, o qual se intui pela quantidade e variedade de livros que possuía, parece provável que tivesse adquirido conhecimentos de música e de baixo contínuo tanto do livro de Bails, quanto do Manuscrito Guerra. Tudo isto indica, ao nosso ver, um interesse especial por este livro de canções que hoje é uma das joias da biblioteca universitária.

Além disto, chama à atenção o facto de a biblioteca de Marín Arén estar formada em boa parte por livros antigos, impressos no século XVIII e anteriores⁶⁴. Isto poderia explicar-se pela profissão de letras de Marín Arén, porém também poderia ser resultado de sucessivas heranças familiares. Os dois livros de música do inventário

⁶³ Benito Bails (1730-1797) foi um matemático catalão e músico amador que realizou uma tradução adaptada da primeira obra do músico, compositor e professor francês Anton Bemetzrieder, *Leçons de clavecin, et Principes d'harmonie*, publicado em Paris em 1771.

⁶⁴ Villarino Varela inventariou com o n.º 2 o livro "*Constituciones Synodales del Arzobispado de Burgos*, Madrid, Iunta, 1577, en fo. p.ta". Também com o n.º 24 figura "*Gomezii: Variar Resolutiones Juris Communis et Regi*, Matriti, 1585, en fo. perg.º (Tomo 3.º)".

têm diretamente a ver com pessoas ligadas à Câmara Real. Seguindo o fio histórico temos que o Manuscrito Guerra foi copiado por José Miguel Guerra, copista de Câmara, e o livro de Bails foi impresso por Joaquín Ibarra Marín, impressor da Câmara Real. Ainda que copistas e impressores não eram do mesmo ofício, ambos se encontram no âmbito da produção de documentos. No século XVIII entre os impressores madrilenos acha-se a família Marín, Antonio e Pedro, e os seus primos Ibarra Marín, sendo Joaquín o máximo expoente familiar pela enorme qualidade das suas obras impressas. Sendo impressores da Câmara Real onde trabalhava José Miguel Guerra, não achamos inverosímil que o seu manuscrito pudesse ter chegado às mãos dos Ibarra Marín. E, ainda que tampouco esteja demonstrada qualquer ligação familiar entre Miguel Marín Arén e os impressores madrilenos, se esta última hipótese viesse a ser verosímil, abriria outra possível via de entrada do Manuscrito Guerra na Galiza por herança familiar⁶⁵.

6.10.2. Duas canções do Manuscrito Guerra

Ainda que o baixo contínuo de todo o Manuscrito Guerra é suscetível de ser realizado por qualquer instrumento próprio do contínuo, há no texto dois elementos que se decantam claramente por que esse instrumento tinha sido fundamentalmente a guitarra. São duas anotações típicas para guitarra que aparecem nas canções 18 (*Ymajinazion perdida*) e 99 (*En la ruda politica buestra*)⁶⁶. A primeira, trata-se de uma anotação em tablatura de cinco ordens no fim da música. A tablatura contém um fragmento musical que pode servir de união entre estrofes. Provavelmente o autor ou o intérprete guitarrista que realizava o contínuo achou interessante meter um interlúdio instrumental entre cada parte da obra, no estilo dos *passacailles* explicados por Valdivia (2015, p. 109). De facto, o fragmento coincide

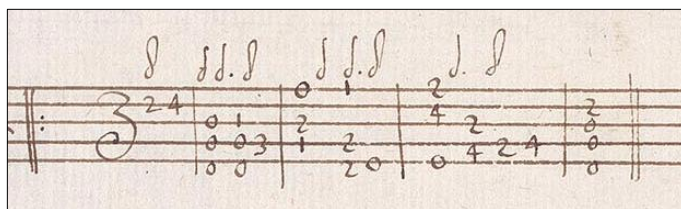
⁶⁵ Além da coincidência do apelido Marín, uma outra coincidência da família Ibarra Marín com Miguel Marín Arén é o facto de todos pedirem serem enterrados com o hábito franciscano, como sabemos pelo testamento de Marín Arén e também pelo de Joaquín Ibarra Marín (Villegas, 2001).

⁶⁶ Respetivamente, páginas 22v e 100v do Ms. Tomamos a numeração de Torrente e Rodríguez (1998).

com o ritmo e estrutura desses *passacailles*⁶⁷. A segunda, é uma anotação de baixo contínuo com elementos próprios da escrita para guitarra. Os signos do alfabeto indicados no contínuo estão escritos para realizar-se em Mi M, isto é, um tom e meio por baixo da notação musical do contínuo, a qual está em Sol M. O facto de descer um intervalo de terceira menor pode dever-se à necessidade de acomodar a linha melódica às possibilidades da voz, dado que como está escrito pode resultar de incómoda ou exigente interpretação.

Parece que o autor do manuscrito tivesse tomado originais soltos, cada um pertencente ou, temporariamente, em mãos de diferentes músicos anteriores à sua época. Se assim fosse, ele teria realizado um trabalho de salvamento e recuperação dessas partituras. No manuscrito observam-se vários elementos que confirmam a possível procedência diversa das partituras: as variantes nas anotações do contínuo, os títulos e disposição das partes e os dois fragmentos para guitarra. Estas anotações convertidas em cópia nova no Manuscrito Guerra parecem indicar que o autor partiu de diversas partituras em uso por um ou vários músicos, os quais teriam feito sobre o papel as anotações pertinentes, como é próprio dos intérpretes. Estas anotações circunstanciais teriam adquirido mais peso histórico ao serem transcritas como parte do manuscrito realizado por José Miguel de Guerra. De seguida apresentamos as transcrições dos dois fragmentos escritos explicitamente para guitarra, contidos no Manuscrito Guerra.

1) *Ymajinazion*, Ms Guerra, 18, 22v. *Passacaille*, imagem do original e transcrição moderna:



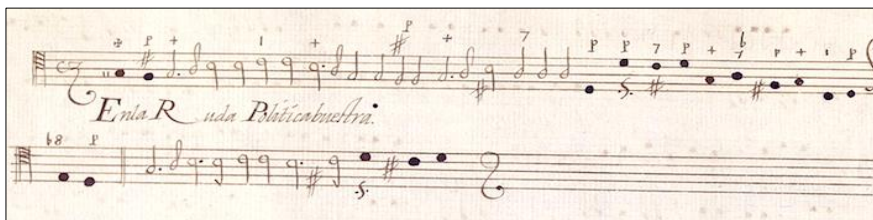
Im. 70: *Ymajinazion*, Ms Guerra. BUSC.

⁶⁷ Agradecemos esta sugestão ao harpista compostelano Manuel Vilas, quem nos orientou a respeito dos *passacailles*, e desde 2011 grava as canções do Manuscrito Guerra com a casa Naxos.



Im. 71: Ymajinazion, Ms Guerra. BUSC.

2) *En la Ruda Politica Buestra*, Ms Guerra, 99, 100v. Cifrado de baixo contínuo para guitarra, imagem do original e transcrição moderna:



Im. 72: *En la Ruda Politica Buestra*, Ms Guerra. BUSC.



Im. 73: *En la Ruda Politica Buestra*, Ms Guerra. BUSC.

A realização deste contínuo supõe o emprego de uma guitarra afinada em Sol. Estaríamos, portanto, em presença de uma música escrita para uma guitarra de cinco ordens mais pequena e aguda, como eram as que completavam o âmbito sonoro dos agrupamentos guitarrísticos, afinada de agudo a grave: Sol, Ré, Sib, Fá, Dó. Note-se que esta afinação está formada por três 4^a justas e uma 3^a maior. Desta maneira, ao colocar as posturas indicadas pelo alfabeto formam-se os

distintos acordes indicados por Montesardo, um tom e meio mais agudos. Desse modo, na postura habitual para Mi m, indicada pelo signo +, soaria neste caso um Sol m. O P (*patilla*⁶⁸ ou pestana) seria RéM, acorde que para realizar-se implica uma extensão do dedo indicador da mão esquerda. A pequena linha vertical que parece um I seria DóM. O 7 sobre o baixo em Lá sería Lá 7ª M. Tomamos a combinação de 7 e bemol como Lá m7ª e a combinação de 8 com bemol como MibM, quer dizer, no primeiro caso o bemol aplica-se à 3ª da fundamental que indica o tom menor do acorde e, no segundo caso, o b8 significaria a mesma nota do baixo bemolada o que implicaria a bemolização de todo o acorde. Nesta guitarra em Sol, todos os acordes já publicados por Montesardo, e depois por Sanz, são realizáveis do mesmo modo que na guitarra em Mi.

6.11. SÃO SALVADOR DE MOURISCO, PADERNE DE ALHARIZ

Poucos anos depois da realização em Madrid do Manuscrito Guerra, em 1698, dois anjos com guitarras foram talhados em madeira por Benito Rodríguez Moxica e situados na parte superior do retábulo dedicado a São Ildefonso, na igreja de São Salvador de Mourisco, em Paderne de Alhariz. As talhas são pequenas e as guitarras parecem confirmar os tipos da época já vistos noutros exemplos. Uma imagem publicada deste trabalho acha-se em González (1992-1993). Moxica, menos conhecido que outros artistas já consolidados na historiografia como Castro Canseco, com quem deve ter trabalhado, possui um estilo popular muito especial que caracteriza a escultura barroca do rural galego.

⁶⁸ No Tomo V do Dicionario de Autoridades (1737) o verbete "patilla" define-se como: "Se llama en la vihuela cierto punto que se forma con los dos dedos de la mano izquierda, indice y del corazón, pisando las segundas, terceras y quartas en segundo traste. Latín. *Citharae hispanae digitorum positio quaedam*." É evidente que se refere aos dedos indicador e polegar (não coração) e serve para tocar várias cordas à vez em qualquer um dos trastes.

CAPÍTULO 7. SÉCULO XVIII

7.1. SANTA MARIA A REAL, USSEIRA

Neste mosteiro de intensa história, cuja capela mais antiga conservada foi construída no século XIII, acham-se exemplos musicais de esculturas em pedra e também pinturas murais nas abóbadas interiores de datação mais serôdia, provavelmente do século XVII e XVIII, esculturas e pinturas que pelo seu estado de conservação precisam de um restauro urgente. Nos elementos externos ao mosteiro, como a porta de entrada, figuram duas estátuas de pequeno tamanho com um contrabaixo e uma charamela ou oboé. Também na porta da horta do mosteiro vemos colocadas, fora do seu lugar original, duas figuras semelhantes às anteditas a portarem um alaúde e uma guitarra.



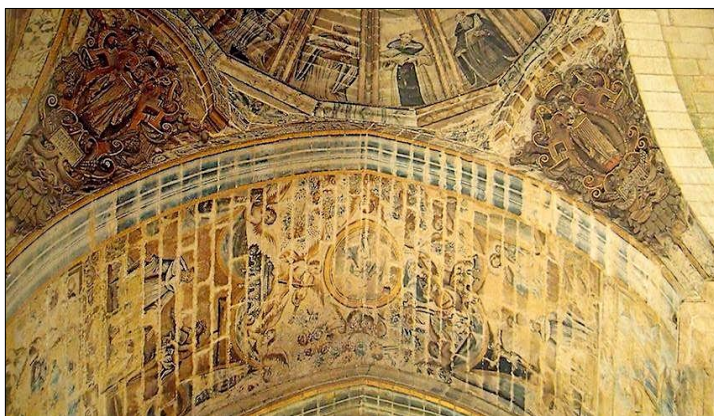
Im. 74: Porta da horta do mosteiro de Usseira.

A autoria das esculturas, tanto da porta da entrada quanto a da horta, é atribuída à escola do mestre Castro Canseco que realizou

também a fachada do mosteiro no século XVII (Yáñez e González, 1996, p. 125). A talha reflete um estilo dinâmico, elegante, com roupagens que evocam movimento, características próprias do barroco pleno. Pela mostra das pernas e dos pés descalços sabe-se também que não são anjos nem freires, mas trovadores civis. O alaudista tem a sua perna direita um pouco mais adiantada para sustentar nela a caixa ovalada do instrumento, enquanto o guitarrista parece dobrar um pouco a perna esquerda numa atitude de elegância trovadoresca.

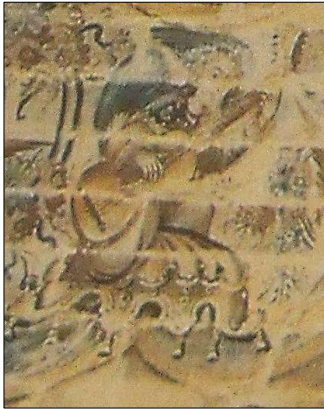


Im. 75 e 76: Alaudista e guitarrista em Usseira.



Im. 77: Abóbada lateral na igreja do Mosteiro de Usseira.

Numa das abóbadas interiores, na nave da Epístola, completam a decoração os frescos de um anjo violinista e outro guitarrista, tão interessantes quanto necessitados de pronto restauro. A guitarra, de grande tamanho, ainda deixa distinguir cinco cordas ou ordens de cordas e uma grande boca no tampo. A datação sabemos-la por um cartaz, hoje perdido, onde se recolhe uma legenda a informar de que a igreja foi pintada pela última vez em 1694 (Yáñez e González, 1996, p. 147).



Im. 78 e 79: Anjos guitarrista e violinista em Usseira.

7.2. CATEDRAL DE OURENSE. ÓRGÃOS BARROCOS

Dos dois órgãos que tinha o coro da catedral ourensana em 1862, quando o organeiro de Compostela Mariano Tafall empreendeu umas grandes obras de reparação, sabe-se que um deles foi construído entre 1731 e 1733 por Fr. Simeón Fontanes e do outro ignora-se quase tudo (Garbayo, 2002). Estes órgãos foram retirados da catedral em 1937 e os seus materiais aproveitados para construir os órgãos de outras paróquias⁶⁹.

⁶⁹ Garbayo (2002) indica que puderam ser levados para as paróquias de Sta. Eufémia do Norte e o Santuário dos Milagres.

As caixas e elementos externos atribuem-se ao escultor Francisco de Castro Canseco. Num desses órgãos há ou houve um baixo-relevo a representar a figura de um organeiro a mostrar um dos tubos do órgão e uma das ferramentas de construção junto a uma viola de mão ou guitarra. A imagem, em Duro (1996, p. 267), é digna de comentário tanto pelo tipo de viola quanto pelo contexto em que está talhada. Que os construtores de órgãos se acompanhassem de



Im. 80: Organeiro. Catedral de Ourense. Duro Peña (1996).

cordofones dedilhados é indicativo da ampla utilidade e grande serviço que dão estes instrumentos na época. É possível que os construtores de órgãos empregassem as guitarras no processo de afinação dos tubos para obterem os tons de referência. Dada a condição de instrumento portátil, o âmbito extenso de graves a agudos, e a relativa comodidade de produção do som ao precisar tão só de premer suavemente nas cordas, parece possível que os organeiros tivessem a guitarra em conta nos seus processos construtivos. Além disto, e pela popularidade do instrumento, existe uma alta probabilidade de que alguns construtores de órgãos também fossem guitarristas amadores.

Por outro lado, o órgão da Capela do Santo Cristo, na mesma catedral, foi construído em várias fases também na primeira metade do século XVIII. Novamente, a caixa e adornos externos são atribuídos a Castro Canseco (Duro, 1996, p. 294). Na estante das partituras que serve de proteção para o teclado pode observar-se outra

guitarra/viola de características semelhantes à representada na talha antes comentada.



Im. 81: Órgão da Capela do Santo Cristo. Catedral de Ourense.
www.organourense.es (01/09/2017).

Neste caso a viola/guitarra está acompanhada por uma harpa, que é o outro cordofone de uso para a realização do baixo contínuo na música eclesiástica. Os três instrumentos, viola, harpa e órgão, estão intimamente ligados pelo seu repertório comum renascentista. São conhecidos (Griffiths, 2007) os métodos para órgão que também incluem a viola de mão como os de Venegas (1557), Santa María (1565) e Cabezón (1578), ou os livros de viola ou guitarra que incluem obras para órgão como Mudarra (1546). Emilio Pujol (Mudarra, 1984, p. 61) diz a respeito das peças para órgão e harpa de Mudarra:

Cifras para arpa y órgano.- Guiado por el mismo espíritu de la tablatura para vihuela, Mudarra, distintamente a Venegas, Cabezón y Correa de Arauxo, cuya escritura representa los sonidos

aisladamente de su relación instrumental, adopta un sistema en el cual las cifras representan objetivamente las teclas o cuerdas el instrumento, señalando en el arpa las cuerdas donde deben producirse artificialmente los semitonos necesarios.

O emprego do mesmo sistema de escrita identificava a música destes instrumentos até ao ponto de poder ser tocada indiferentemente em cada um deles, o qual indica a relação direta que no século XVI havia entre instrumentos de diferentes famílias, todos ligados, de uma maneira ou doutra, às cordas⁷⁰. Outro sinal, talvez ainda mais claro, dessa relação íntima são os violeiros que também construíam harpas, como o valenciano Ponç⁷¹. Estas duas representações ourensanas evidenciam que no século XVIII a relação entre os três instrumentos estava ainda presente, retratando a guitarra como companheira de organeiros e mais um dos instrumentos presentes nas igrejas.

7.3. NOSSA SENHORA DOS REMÉDIOS, VERIM

Em 1625, no Santuário de Vilamaior do Vale, encarrega-se a construção de um retábulo que dois anos depois será o retábulo do Nascimento, pintado por Santiago Fernández. Hervella Vázquez explica que entre 1625 e 1888 a obra participou de restauros e ampliações por diversos artistas. Este autor considera que as figuras de músicos são de finais do XVIII ou do primeiro quartel do XIX. Tanto no retábulo aludido quanto no baldaquino que se conserva na igreja aparecem representadas guitarras. A do Nascimento é tocada por um dos pastores que vão adorar o Menino nascido e acompanha-se de outras figuras de músicos como a do gaiteiro, comentada por Hervella (1990, p. 35) que acha interessante a figura e refere-a como símbolo do povo camponês:

⁷⁰ Uma outra relação direta na escrita para viola/guitarra é com o alaúde. Também na Nápoles do século XVI se escreve música para viola de mão ou alaúde: *Intavolatura de viola o vero lauto. Libro Primo/Secondo de la Fortuna*, de Francesco Canova da Milano (Nápoles, 1536), *Dialogo quarto di musica. Dove si ragiona [...] con viola a mano over Liuto...*, de Bartholomeo Lieto Panhormitano (Nápoles, 1559).

⁷¹ Ver mais sobre Ponç e o resto de violeiros medievais e renascentistas em Martínez (2015, p. 61).

En este sentido resulta interesante analizar someramente la figura del "gaitero" [...] la gaita tomada como símbolo del pueblo campesino y fomentada en su representación iconográfica por los monjes cistercienses y benedictinos que la usaban en sus iglesias rurales. [...] Precisamente el carácter popular de la representación del "gaitero", da el nombre al Nacimiento entre los habitantes del valle que le llaman "O altar dos gaiteirños dos Remedios".

Nesta tese propomos a noção de que tanto o pastor guitarrista quanto as outras figuras que tocam algum instrumento musical neste conjunto também são representativas do povo camponês e os seus instrumentos pertencem à cultura galega. A guitarra tem boca no tampo, quatro cordas pintadas, ponte e uma cabeça ligeiramente virada para trás. Sem grandes pormenores, entra dentro dos modelos da época. O pastor segura-a de modo quase horizontal com respeito ao seu corpo, colocando a mão esquerda sobre as primeiras posições enquanto a direita repousa sobre o tampo, como se estivesse a bater percussivamente a madeira com a intenção de, a seguir, descarregar um rasgado sobre as cordas.



Im. 82: Guitarrista e gaitero em Vilamaior do Vale.

No baldaquino da mesma igreja santuário também se acham dois anjos com guitarras, desta vez instrumentos mais pequenos, de cintura mais pronunciada e segurada com uma inclinação semelhante à da figura do pastor. Aprecia-se uma sanefa de embutido ao redor do tampo, uma parte da boca e algumas cordas pintadas de cor branca. Neste caso os anjos estão sentados e apoiam o instrumento sobre a sua perna direita, que se cruza sobre a esquerda para facilitar a sujeição.

Para os vilancicos continua a ser imprescindível a recolha lírica de Álvarez Blázquez (1959) em que achamos exemplos galegos, ou com personagens galegas, ligados à guitarra/viola dos séculos XVII e XVIII:

Ai!, miña nai, o galeguíño novo
non sei que se ten que todo é como un oiro.
Pois chora nos brasiños
da nova paridiña,
ia!, quérolle acalar
coa miña violiña.

Neste vilancico da Sé de Lisboa, datado de 1647, o 'galeguinho novo' é Jesus e a 'nova paridinha' é Maria (Álvarez, 1959/2008, 2, p. 122). De antigo, o povo galego é identificado nos vilancicos com os protagonistas do Natal cristão até ao ponto de falar do Belém galego (Villanueva, 1994, p. 29). Não deve esquecer-se que os textos e a música dos vilancicos são de origem erudita ainda que com vocação de popularizar-se entre as gentes e, por isso, procuram compor-se com grande sabor popular, como se pode apreciar neste outro da Sé de Coimbra, de 1701 (Álvarez, 1959/2008, 2, p. 148):

Ai, non, non, non,
que me estoira o corazón.
Toque a viola Antón
e a arpa Baltasar,
Cataruxa o pandeiro
e os asobíos Bras.



Im. 83: Baldaquino em Vilamaior do Vale.

7.4. SÃO SALVADOR DE CELA NOVA

O mosteiro, fundado no século X por São Rosendo, tem numerosas representações de instrumentos em várias das suas obras escultóricas. A sua igreja conserva os impressionantes vinte e dois livros de coro dos séculos XIV a XVIII e dois facistóis (Zaragoza, 2007, p. 232). A igreja é também a sede da Virgem do Cristal poematizada por Curros Enriquez⁷² e nela conserva-se o tabernáculo barroco da Virgem coroada por pequenos anjos dos quais um tem uma viola de perna baixo e o outro uma guitarra (Filgueira e Fernández-Oxea, 1987, p. 166). São figuras pequenas e coloridas em que se rascunham os elementos principais dos instrumentos. Na guitarra aparecem as cordas, o cavalete, os embutidos do tampo, a boca e um braço longo. O tamanho do instrumento é grande comparado com a figura do anjo, o qual coincide com a viola de perna baixo, que também é um instrumento grande. Num dos andores da procissão acham-se mais anjos músicos, entre eles um toca uma viola de mão num estilo arcaico para a época, semelhante ao da Igreja da Luz em Lisboa que se comentou nas talhas do coro de São Martinho Pinário. Estas figuras são todas muito pequenas e representam esboços dos instrumentos que, ainda diminutos, estão bem desenhados. Como se pode observar, reúnem-se na mesma época dois tipos diferentes de caixa de ressonância, e um deles com duas versões, para os cordofones dedilhados⁷³.

O mesmo acontece com o retábulo maior, atribuído por López (2007, p. 298) a Francisco de Castro Canseco (1655-1724) e realizado na época do abade José de Arriaga (1693-1697). Nele, o Salvador aparece rodeado de anjos músicos formando dois deles o par do modelo já conhecido de violas, uma de arco e outra de mão, sendo neste caso o instrumento dedilhado uma cítara ou cistre perfeitamente desenhada.

⁷² Manuel Curros Enriquez construiu sobre uma cantiga popular da Virgem do Cristal um poema de mais de mil versos, incluído no poemário *Aires da miña terra*, publicado em Ourense em 1880.

⁷³ A primeira das imagens representa um cordofone com caixa em forma de lágrima ou pêra, é classificado como uma "cítara", confirmando o emprego ainda no século XXI dessa palavra para cordofones de braço, especialmente cistres (Rivera, Reyes e Hernández, 2007b, p. 30).



Im. 84, 85 e 86: Anjos guitarristas na igreja de São Salvador de Cella Nova.
Rivera, Reyes e Hernández (2007b).

Nas talhas do cadeiral do coro barroco, ou coro baixo, atribuído ao mestre Canseco e à escola de Mateus de Prado, e realizado a começos do século XVIII (Rosende, 1986, p. 14-16), acham-se diversos instrumentos entre os quais aparece de novo o par viola de arco e viola de mão, como acontece no retábulo maior, dentro de um conjunto maior completado por um anjo com corneta e outro a segurar o que poderia ser uma partitura ou livro aberto. A viola de mão é de caixa claramente oval. A imaginária cristã reflete ao longo dos séculos da Idade Média e Moderna uma relação muito próxima entre os variados tipos de cordofones. Costumam representar-se juntos numa primeira etapa até ao século XVI, com e sem braço, o que inclui harpas e saltérios, e a partir do s. XVI, acompanhando a substituição de reis por anjos, essa relação acontece entre as violas de arco e as de mão. A linguagem expressiva mudou as mensagens artísticas na Idade Moderna e parece como que o fim da Idade Média se caracterizasse por essa transição de reis a anjos, e de cordofones menos específicos à especificidade dos cordofones de braço. É como se o conceito de harpas e violas pertencesse a um mundo mais antigo e a identificação entre cordofones de braço marcasse uma outra etapa no conceito organológico destes instrumentos que em épocas posteriores dirigirá a sua evolução e características.

Nesta última imagem a viola de mão de caixa oval situa-se na base do conjunto, entanto que o violino, a corneta e o canto se situam a mais altura. Talvez a situação do único instrumento harmónico tenha

a ver aqui com a função de baixo contínuo que estes instrumentos realizavam nos conjuntos. Todas as imagens dos anjos músicos na igreja do Mosteiro de Cela Nova podem consultar-se em Rivera, Reyes e Hernández (2007b).



Im. 87: Anjos músicos na vida de S. Rosendo. S. Salvador de Cela Nova.

7.5. SANTA MARIA A REAL, ENTRIMO

Mais uma guitarra/viola num lugar relevante de um templo cristão no rural galego é a de Santa Maria a Real, no concelho de Entrimo, comarca da Baixa Límia, a lindar com Portugal. A igreja barroca situa-se no lugar de Terra Chã, capital do concelho, e segundo o seu historiador Fernández Gasalla (2006, p. 139) trabalharam nela o já citado mestre Francisco de Castro Canseco e o frade Plácido Iglesias. A fachada principal, que dá ao Oeste, está dividida em três partes, manifestando a estrutura tripartita do edifício. Na parte central, sobre a clave do arco completam o ornamento três anjos músicos, dois com trombetas apocalípticas e um, central, a tanger uma viola.



Im. 88: Santa Maria a Real.
Entrimo. Fachada.

Parece uma constante a presença de guitarras/violas nas obras do mestre Castro Canseco: em Alhariz, em Usseira, em Ourense, em Cela Nova. Normalmente em lugares relevantes dos templos pela sua situação espacial, como neste caso, ou pela sua utilidade no culto. A construção desta fachada realizou-se entre 1708 e 1739 (Fernández Gasalla, 2006, p. 148). O mestre Castro Canseco é um dos nossos melhores espelhos a refletir a presença de guitarras/violas na Galiza rural e também citadina, como na Catedral de Ourense, ali onde os documentos textuais, partituras e notícias de intérpretes escasseiam, na primeira metade do s. XVIII, quando

como veremos mais para a frente, o padre Feijó relata a passagem de portugueses com guitarras por terras ourensanas caminho de Compostela.

7.6. SANTA MARIA DE LAROÁ, GINZO DE LÍMIA

Esta igreja possui um dos poucos exemplos de um par de guitarras simétricas e iguais. Situados na base central do retábulo principal, a pouco mais de um metro do chão, os dois anjos guitarristas de Santa Maria de Laroá acompanham as figuras de Adão e Eva, e todas rodeiam Jesus Cristo, no que parece a entrada do Paraíso celestial.

Foi graças ao pesquisador limiño, o incansável Edelmiro Martínez Cerradelo, e do arquiteto Manuel Seoane Feijóo, nativo de Laroá, que temos alguma informação sobre esta igreja de inicial estilo românico, com transformações posteriores, as últimas no s. XVIII quando se acaba a cabeceira e se realiza o retábulo do Altar Maior. Na

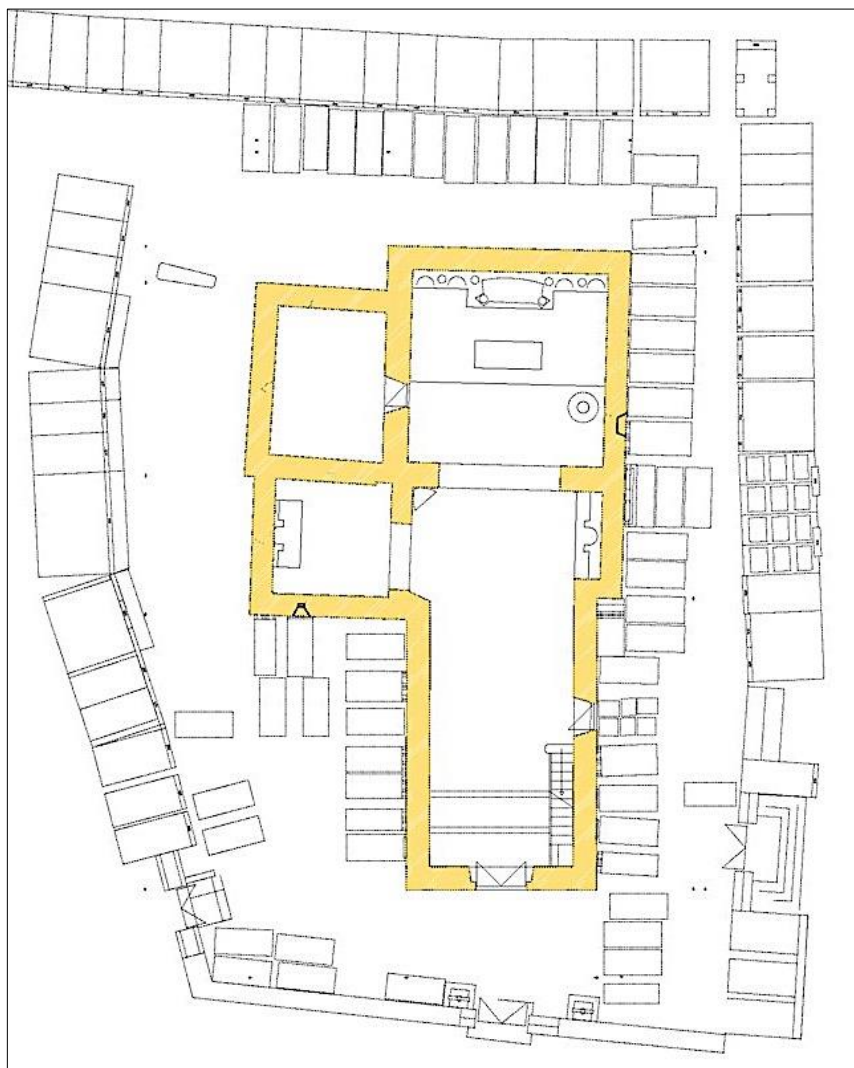
igreja conservam-se várias obras do mestre Francisco de Moure, como o São João e a Virgem, situadas no retábulo encarregado por Moure ao entalhador Pedro Brunes.



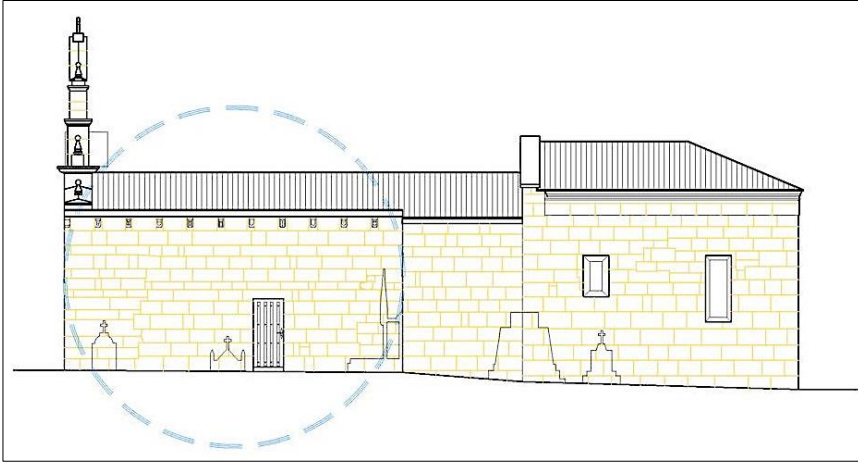
Im. 89: Retábulo principal de Santa Maria de Laroá, Ginzo.

A igreja tem, além dos retábulos, uma cruz procesional de prata e vários cálices dos ourives ourensanos Rañoi e Laxe. A planta da igreja e o alçado foi realizada por Seoane Feijóo com ocasião do

recente retelhamento da igreja. As imagens fazem parte do informe que foi elaborado para essa obra.



Im. 90: Planta da igreja de Laroá por Manuel Seoane.



Im. 91: Alçada por Manuel Seoane. O círculo assinala a parte românica.



Im. 92: Par de anjos guitarristas na base do retábulo de Laroá.



Im. 93: Pormenor do retábulo de Laroá.

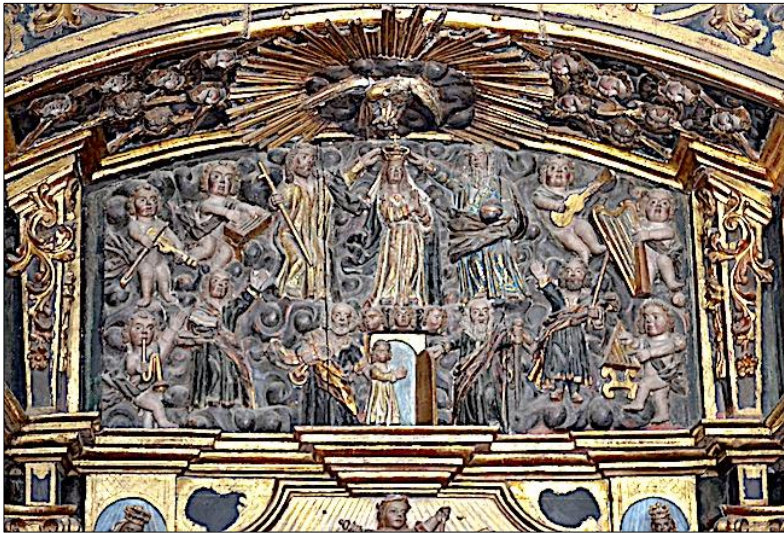
Aprecia-se nas imagens que os dois guitarristas estão em disposição simétrica e realizam o labor musical de elemento psicopompo entre a Terra e o Céu. Através da música das guitarras Adão e Eva, representantes da humanidade, são levados perante Jesus Cristo, e este os conduz até ao paraíso de Deus, situado por cima da cena. Não é habitual ver pares de guitarristas, sendo que neste capítulo temos observado mais pares de músicos com harpa e guitarra, ou violino e guitarra, além de outros conjuntos de maior número de componentes. O outro par de anjos guitarristas comentados é o da fonte de São Pedro de Cea, em Vila Garcia, que se verá mais para a frente.

7.7. SANTA BAIA DE ANFEUZ, CARTELHE

Na comarca da Terra de Cella Nova, no concelho de Cartelhe, situa-se a freguesia de Anfeoz com uma igreja que conserva um retábulo dedicado à Glória de Maria, onde a Virgem figura rodeada de santos, ânímas e anjos músicos e conhece-se por retábulo das Ânímas. É preciso agradecer ao pároco atual, Dom Modesto, ao luthier Fernando Forneiro e ao guitarrista Manuel Herminio Iglesias a sua

inestimável ajuda na informação deste apartado. Nos documentos do arquivo da própria igreja achamos algumas referências sobre o retábulo maior, que não é o das Ânimas, em que o pároco Francisco Vázquez Gago anotou em 1980 algumas informações. Entre elas, mandou-se reformar o retábulo principal em 1668. Em 1764 restaura-se e amplia-se dito retábulo por Mejia e Neira. Finalmente a obra foi retirada em 1807 pelo padre Gabriel Domínguez e substituída pelo atual retábulo de 28 colunas, obra do abade Ignacio Boullosa, o escultor José Fernández Prieto, e dourado por um pintor compostelano no ano de 1808.

Contudo, o barroco retábulo das Ânimas onde se acham os instrumentos musicais, situado no lado esquerdo do presbitério, parece ter-se conservado desde a sua possível criação no século XVIII. Forneiro e Neira (1993, p. 5) afirmam que este retábulo foi talhado em duas etapas por um artista inglês de nome desconhecido, que para a policromia empregou técnicas de dourado, esfumado e estofado.



Im. 94: Cena superior do retábulo das Ânimas de Anfeoz.

O retábulo contém três cenas, de baixo para cima: 1) as ânimas no inferno sendo chamadas pela Virgem, 2) a luta dos anjos e arcanjos contra o diabo, o qual expulsam, 3) e a ânima limpa entrando nos

Céus a ser recebida pela Virgem, os apóstolos e os anjos músicos. Nessa cena superior é onde se situa o anjo guitarrista, acompanhado por outros a tocarem trombeta, violino, harpa e dois saltérios, retangular e triangular. Salvo a trombeta, todos são cordofones. A guitarra, situada na parte superior direita da Virgem, está próxima da harpa e do saltério triangular. Do outro lado, à mesma altura da guitarra figura o saltério retangular acompanhado do violino e a trombeta. Vemos que as violas de arco e de mão situam-se por separado, acompanhando cada uma um grupo de instrumentos. No total são seis anjos músicos, seis apóstolos e a Virgem a conformarem o recebimento da alma recuperada.



Im. 95: Guitarra em Santa Baia de Anfeoz.
Pormenor.

Estes instrumentos foram reconstruídos em 1993 pelos citados construtores galegos Forneiro e Neira, que fizeram reproduções de cada um deles, e pelo restaurador do metal, Alfonso Dopazo, no referente à trombeta dentro do projeto *Música no Retablo* organizado

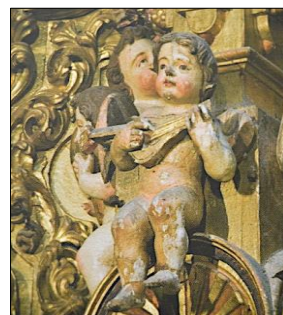
pela *Inspo Artesania Musical* e a deputação ourensana. Para a guitarra, Forneiro ideou um instrumento de seis cordas simples, com trastes de tripa e madeiras de cerdeira e cedro (Forneiro e Neira, 1993, p. 15-16).



Im. 96: Reconstrução da guitarra de Anfeoz por Fernando Forneiro.

7.8. NOSSA SENHORA DA EXPECTAÇÃO DA CATEDRAL DE TUI

Ubicado numa posição de privilégio dentro da catedral tudense, o retábulo da Expectação foi realizado em 1722 pelo artista redondelano Antonio del Villar (Novo, 2015, p. 153-154). Contém como ornamento vários anjos músicos, um deles a tocar um pequeno cordofone de braço com caixa piriforme, o que parece um cistre do estilo da bandurra (Rivera, Reyes e Hernández, 2009, p. 11). Tui é um dos grandes centros históricos e musicais galegos, que conta com um arquivo musical catedralício e no século XIX e XX terá também um protagonismo fundamental com figuras como o compositor Reveriano Soutullo e o maestro Germán Lago.



Im. 97: Cistre. Rivera, Reyes e Hernández (2009).

7.9. SÃO MARTINHO PINÁRIO. CAIXAS DO ÓRGÃO

Por trás do retábulo maior da igreja de São Martinho Pinário acha-se o grande coro, e em cima deste, em ambos os lados da igreja estão as caixas dos dois órgãos. Os órgãos magnos, barrocos, são os que contêm os anjos músicos dispostos de modo semelhante em ambas as caixas.

Do lado do Evangelho podem ver-se no nível inferior dois anjos adultos nas laterais da caixa, o da lateral esquerda tem um violino sem arco e o da direita perdeu o instrumento, mas pela posição do corpo e das mãos pode tratar-se de um cordofone dedilhado de braço. Jiménez (1997, p. 69) afirma que o instrumento que falta é um outro violino, imaginando o mesmo instrumento que o do anjo da



Im. 98: Anjo sem viola.
São Martinho Pinário.

esquerda. Mas lembremos que não há repetição de instrumentos nos anjos adultos dos órgãos da catedral. Poderia ser que, do mesmo modo que na catedral, em São Martinho Pinário não houvesse repetição de instrumentos nos anjos adultos do órgão. Além desta consideração, temos visto que nos exemplos deste capítulo há vários conjuntos com anjos

músicos onde se evidenciam pares de cordofones dedilhados e friccionados, isto é, violas de arco e de mão. São usuais os pares entre cordofones diversos, como temos comprovado desde os primórdios de S. Francisco de Betanços (viola de mão e de arco), na igreja de Santa Maria de Caldas (harpa e guitarra), no Colégio de São Jerome (vários cordofones), no Mosteiro de Samos (viola de arco e de mão), na igreja da Antiga em Monforte (viola de arco e alaúde, viola de arco e guitarra), na capela da Armada da catedral de Ourense (alaúde e viola de arco, com uma guitarra num nível superior por cima do alaúde) e no fresco da igreja do Mosteiro de Usseira (violino e guitarra). No

órgão da catedral de Santiago, não tratado neste capítulo, também se repete o par viola de arco/alaúde, se bem neste caso ambos os instrumentos faltam. Como já dissemos, este modelo parece indicar um conceito organológico único para os cordofones de arco e de mão nas diferentes épocas, pelo menos na imaginária cristã, que representa estes instrumentos como ligações entre o terreno e o celeste. Esta frequência apoia a hipótese de ser uma viola, ou outro cordofone dedilhado, o instrumento em falta. A posição das duas mãos e braços do músico são também definitórias de um cordofone dedilhado.

A autoria destas talhas é atribuída à escola escultórica de José Gambino (1719-1775), definidor do estilo rococó na Galiza, que trabalhou no mosteiro fazendo várias obras em 1766 como as de S. André e S. João Evangelista, os relevos dos Arcanjos e o retábulo da Imaculada que preside o coro (GnT, 1992, p. 416-417). Após o saqueio das tropas francesas no começo do século XIX este anjo talhado em madeira que acompanha o órgão de São Martinho Pinário em Compostela ficou sem a sua viola ou alaúde. Também o próprio órgão foi saqueado e ficou sem o mecanismo interno⁷⁴.

7.10. CATEDRAL DE LUGO. RETÁBULO DA VIRGEM

Este é um retábulo realizado no século XVI que foi desmontado e reconstruído no século XVIII. O artista Corniellles de Holanda chega a Lugo depois de ter trabalhado em Ourense, Compostela e outras vilas galegas. Em 1531 recebe a encomenda de realizar o retábulo do altar maior da catedral lucense, que rematará em 1538. O retábulo foi limpo e mantido até ao ano 1763 em que por mor

⁷⁴ No final do século XVIII e começo do XIX a revolução francesa e as sucessivas guerras de independência nas antigas colónias espanholas criaram um ambiente de instabilidade política que, unido mais tarde ao processo de exclausuração, derivou numa decadência do âmbito eclesiástico e, por consequência, das suas capelas de música. Na invasão e saqueio da cidade pelas tropas francesas que entraram em Compostela em 17 de janeiro de 1809, guerra contra o francês em que o mosteiro contribuiu com a doação de grandes quantidades de dinheiro para o exército galego, produziram-se roubos e destroços em diversos edifícios da cidade. Para além do conhecido roubo do botafumeiro da catedral, os saqueadores entraram em São Martinho Pinário, onde se tem constância de que se levaram 200.000 reais, 7000 ferrados de trigo, 200 molhos de vinho, mulas, etc. Para mais informação ver Barreiro (1965 e 2008a), Alén (1997) e Singul (1998).

do terramoto de Lisboa, cujos efeitos se notaram intensamente na Galiza, teve de ser desmontado. Depois algumas das peças foram recolocadas noutros lugares da igreja. Em 1767 o retábulo é reconstruído e é nessa época que se realizam as esculturas dos anjos músicos (Vila e Alonso, 1995, p. 28).



Im. 99: Anjo
com guitarra. Lugo.
Rivera, Reyes e
Jaureguizar (2008).

Os instrumentos representados são os habituais na imaginária católica, dois de sopro (flauta e corneta) a representarem a música que anuncia os céus e dois de corda, no antigo conceito organológico (harpa e guitarra) a realizarem a conexão entre o mundo terreno e o celestial. Um dos anjos apoia-se num exemplar de guitarra barroca (Rivera, Reyes e Jaureguizar, 2008, p. 26) de cintura suave, em que o número de cordas não resulta distinguível. A mão do anjo impede aventurar o número de cravelhas na cabeça do instrumento. Observam-se bem um cavalete e a boca, representada por duas meias luas a sobressaírem das cordas.

7.11. CASA GRANDE DE ROSENDE, SOBER

Tivemos notícia desta pintura com guitarra através do incansável Ramon Pinheiro Almuinha. Na freguesia de Rosende, pertencente ao concelho de Sober, na comarca da Ribeira Sacra e muito próximo do Paço de Tor onde se conservam vários instrumentos históricos de tecla que representam um dos patrimónios musicais mais importantes da Galiza⁷⁵, acha-se a Casa Grande de Rosende, originária de 1511 e reformada no século XVIII. A sua capela foi decorada com pinturas do artista de Sober, Juan Bernardo Pérez de

⁷⁵ Um informe elaborado pelo professor Andrés Díaz e a professora Belén Bermejo sobre o património instrumental do Paço de Tor testemunha a importância deste conjunto. Intitulado *Informe sobre os instrumentos musicais do salón da música ou do Mediodía do Pazo de Tor. Monforte de Lemos*. Lugo (2011), este trabalho está incluído no apartado dos anexos a esta tese com licença das autoras.

Castinande (n. 1784), talvez ajudado por um outro artista. Ares (1984, p. 360-361) afirma que na Casa de Ribas, paço do s. XVIII também na freguesia de Rosende, o pintor Pérez de Castinande foi ajudado por José Casanova de Rubim. A pintura da Casa Grande de Rosende, dedicada à Virgem do Carmo, está assinada por Castinande em 1820. A guitarra do nosso interesse acha-se nas pinturas do teto da capela, na parte superior da imagem abaixo.

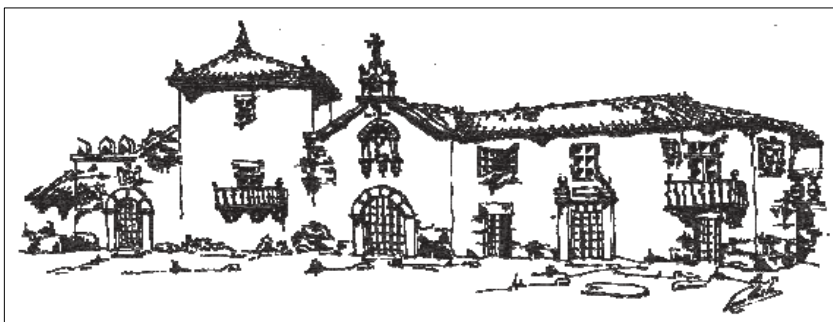
O interesse desta peça tem a ver com a música dos paços galegos nos tempos em que eram residência comum da nobreza galega. Uma pesquisa mais aprofundada terá de estimar se nesta Casa Grande, nos paços próximos a ela e também no de Vila Nova comentado mais abaixo, se terão dado as circunstâncias da Casa Grande de Vilancosta, onde a família Valladares desenvolveu uma intensa vida musical.



Im. 100: Capela na Casa Grande de Rosende. Guitarra no teto, à direita. www.turismo.gal.

7.12. PAÇO DA RUA NOVA, VILA NOVA DA AROUÇA

Os paços, palácios da nobreza galega distribuídos por todo o território, conservam a memória da fidalguia na etapa prévia às grandes transformações políticas e sociais que tiveram lugar no século XIX. A conservação dos seus elementos históricos revela-se fundamental para analisarmos os fundamentos que teciam a sociedade galega pré-industrial. O Paço da Rua Nova, na paróquia de András, é um desses lugares que une o interesse histórico com um grande património artístico e literário⁷⁶. Acabou-se de construir em 1740 sobre as ruínas de uma antiga fortaleza destruída anteriormente (Quintanar, Ozores e Cao, 1930). Possui uma capela dedicada à advocação de São Miguel e de Nossa Sra. do Auxílio datada de 1751 (Allegue, 2001, p. 28).



Im. 101: Desenho da portada do Paço de Rua Nova. Do livro *Torres y Pazos de la provincia de Pontevedra*. Allegue (2001).

Na entrada do jardim situam-se a um e outro lado da porta, sobre pilares, duas imponentes esculturas em pedra que representam o matrimónio fundador do paço: Miguel Valle-Inclán e Rosa Malvido (Allegue, 2001, p. 29). A escultura masculina veste um traje diplomático com casaca, chapéu, polainas e espada. A escultura feminina é uma mulher com vestido de saia ampla, jaqueta e sapatos

⁷⁶ A generosidade de várias pessoas foi imprescindível para elaborar este apartado. A de Xavier Valle-Inclán Alsina e Teodomiro Cardalda que me brindaram informação da família e do paço. E a do pesquisador de música galega Carlos Rey Cebral, que realizou a foto em cor da escultura da marquesa com a sua guitarra.

da época, que sustenta uma guitarra ou viola de mão magnificamente talhada no granito. O instrumento é do mesmo estilo que a viola da Igreja da Luz em Lisboa, já comentada neste trabalho⁷⁷. A cintura pronunciada e os ângulos que a formam indicam uma construção muito característica de épocas anteriores. Tem quatro ordens de cordas seguradas no tampo pelo mesmo método que as violas de arco, exemplo que já temos visto na guitarra da fachada do Hospital de Peregrinos (ano de 1500) em Compostela. O braço está deteriorado pela falta da mão esquerda da intérprete, que parece ter estado colocada sobre as cordas numa posição central, deixando uma marca ao perder-se a mão. Da cabeça e o cravelhame da guitarra aprecia-se o que parece só uma parte, o resto poderia ficar oculto pelo ângulo da câmara se estivesse inclinada para trás, no estilo dos alaúdes, ou pode estar deteriorada. A impossibilidade de ver *in situ* a escultura não permite mais considerações. Percebe-se sim a clara sanefa a rodear o tampo. Em qualquer caso, esta guitarra é um exemplar de construção antiga. Ou era uma relíquia já na época, ou na Galiza do século XVIII ainda se usavam guitarras no estilo antigo das violas de mão. Até poderia ser que o instrumento tivesse vindo da América, onde o dono do paço, Miguel Valle-Inclán, tinha feito a sua fortuna.

A primeira imagem da senhora é do pesquisador Carlos Rey Cebral, foi tomada em cor e pertence ao seu trabalho inédito *Os instrumentos musicais na lírica tradicional galega*. A imagem a seguir desta foi realizada a preto e branco, em 1955, e integra a coleção familiar de fotografias que nos chegou através de Javier Valle-Inclán Alsina, onde se já se vê a falta da mão esquerda, que deve ter-se perdido em tempo anterior.

Estas duas esculturas, que poderiam datar-se da metade do século XVIII, lembram o par de músicos da igreja da Póvoa do Caraminhal (s. XVI), onde o instrumento de corda, a guitarra, também é tocada pela mulher. As da Póvoa são obras de um carácter mais arcaico que as de András, entre elas pode mediar um período de vários séculos. Ainda que não temos mais ligações entre elas e desconhecemos os artistas que as talharam, as quatro esculturas

⁷⁷ Foi comparada com as talhas do coro de S. Martinho Pinário, em Compostela e as do baldaquino da Virgem do Cristal em Cela Nova, onde aparecem violas semelhantes.

localizadas nesta área geográfica são todas imponentes tanto pelo tamanho quanto pela habilidade na feitura em granito e no pormenor dos instrumentos musicais.



Im. 102: Mulher guitarrista do Paço da Rua Nova.
Vila Nova da Arouça.

A história do Paço de Rua Nova está ligada tanto à figura dos seus fundadores, Miguel Inclán e Rosa Malvido, quanto à das figuras

intelectuais dos seus descendentes⁷⁸. Ali nasceu Francisco del Valle Inclán Santos (1736-1808), intelectual, professor, catedrático e fundador da biblioteca da universidade compostelana, fundador também do primeiro jornal galego *El Catón Compostelano* e possuidor de uma enorme biblioteca que ardeu num incêndio pouco antes da sua morte⁷⁹ (Cardalda, 2007, p. 162-190). Nasceram lá Joseph Antonio, bisavô, e Carlos Luis, avô do escritor Ramón María del Valle Inclán, quem também nasceu no paço e depois o retratou nas suas obras literárias⁸⁰.

Curiosamente, a Póvoa e András, ambas localidades pertencentes à ria da Arouça, são dois lugares onde Ramón del Valle Inclán viveu e cresceu. Talvez por isso as guitarras estão presentes em toda a sua obra, desde as *Sonatas* (1902-1905), em *Luces de Bohemia* (1920), *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Tirano Banderas* (1926), *La Corte de los Milagros* (1927) e outras aparecem personagens que tocam e escutam música de guitarra. Prova do seu amor pela música é o papel fundamental que lhe dá como sustento e prolongação das palavras em *La lámpara maravillosa* (1916), um texto cheio de lirismo, entre a mística e a cabala, onde no capítulo intitulado "El milagro musical" diz: "Adonde no llegan las palabras con sus significados, van las ondas de sus músicas" (Valle, 1916, p. 61) e "El verbo de los poetas, como el de los santos, no requiere descifrarse por gramática para mover las almas. Su esencia es el milagro musical" (Valle, 1916, p. 59).

⁷⁸ A respeito dos apelidos "Valle" e "Inclán", Monterroso (2011) realizou um pormenorizado estudo a comprovar a proveniência das famílias e a mudança nas formas escritas dos apelidos: de Bale, de Balle, do Vale, del Valle. Inclán seria originariamente Ingran.

⁷⁹ Além do mais, por Murguía sabemos que Francisco Valle-Inclán integrou uma Academia da Língua nos primeiros anos do século XIX, fundada por mulheres da aristocracia compostelana. Murguía define Valle-Inclán como poliglota, galego e bibliotecário de Santiago. Esta informação aparece em nota de rodapé no artigo *Estudio sobre el Origen y Formación de la Lengua Gallega. Inédito del P. Fr. Martin Sarmiento*, publicado em *La Ilustración Gallega y Asturiana*, n. 11, 18-04-1880, p. 5.

⁸⁰ Especialmente na Comédia Bárbara intitulada *Romance de Lobos* (1908), onde a capela descrita e os exteriores estão inspirados no paço. Também em *Divinas Palabras* (1920) aparece o topónimo András. A literatura de Valle-Inclán está tecida com retalhos da própria história familiar.



Im. 103: Imagem tomada em 1955 da marquesa com guitarra.
Paço da Rua Nova. Fonte: Família Valle-Inclán.

Pouco sabemos da atividade musical no Paço, mas não parece provável que esta escultura tenha sido a única representação de música que houvesse ali. Ainda mais se tivermos em conta as informações sobre a atividade musical da família Valladares, na

Estrada, a poucos quilómetros de Andrés e poucas décadas depois, no começo do século XIX, cujo fundo de partituras é um dos maiores dos estudados nesta tese. Pelos Valladares e os seus contatos sabemos que a música era uma das atividades da fidalguia galega nos paços. Um dos problemas de achar a documentação dos paços é que ou tem desaparecido, ou não está disponível. Mas, tal como aconteceu na Estrada, não pareceria estranho que no Paço de Rua Nova também se desenvolvessem eventos protagonizados pelos próprios donos do lugar, com familiares e amigos a realizarem os serões musicais.



Im. 104: Retrato de Francisco del Valle-Inclán.
Fonte: Família Valle-Inclán.

7.13. SÃO FRANCISCO, OURENSE

O padre Emilio Duro Peña recolheu na última década do século XX uma interessante talha em madeira de um anjo guitarrista no seu livro sobre a catedral de Ourense (Duro, 1996, p. 74). A imagem publicada contém uma legenda a dizer "Ángel músico, s. XVIII. Iglesia de S. Francisco". Seguindo esta informação visitamos a igreja franciscana, hoje situada na rua Xaquín Lorenzo Fernández, à frente do cêntrico Parque de São Lázaro. Como ali não estava a obra referida, nem no coro alto nem no baixo ou qualquer outro lugar da igreja, e os padres franciscanos não puderam dar notícia dela, encaminhamo-nos à catedral por ver se a legenda poderia interpretar-se doutra maneira, como se fosse uma obra conservada no museu catedralício que tivesse sido antes de São Francisco. Mas nem na catedral nem no arquivo achamos notícia dela, portanto, para nós é uma obra não localizada. Deve ter-se em conta que o convento franciscano de Ourense sofreu numerosos avatares desde a sua fundação no século XIII, especialmente depois da desamortização em que foi reconvertido em quartel militar. A ordem refunda-se no

primeiro terço do século XX, a igreja reconstrói-se em 1929 na sua atual localização a partir do antigo templo, os bens declararam-se Património Histórico Artístico em 1923 e a nova igreja, em 1951. Na atualidade tem a categoria de Bem de Interesse Cultural da *Xunta de Galicia*.

Duro Peña realizou no seu dia uma boa foto da obra hoje extraviada. Trata-se de um baixo-relevo em madeira com um anjo a tocar uma guitarra de caixa grande e arredondada onde se situa uma ampla boca. O instrumento está rascunhado na madeira, sem definição das cordas, da ponte sobre o tampo e da cabeça. Porém, oferece outras informações de interesse. As mãos do anjo estão em disposição de tocar. O intérprete tem os pés nus, como em exemplos anteriores, sendo que o pé direito está mais elevado e o joelho direito ligeiramente flexionado, apoiando a caixa da guitarra sobre a perna direita, como os anjos de Vilarmaior do Vale. A mão esquerda coloca um acorde do tipo de Dó Maior sobre a trasteira. A direita descansa sobre umas cordas imaginárias. A posição oblíqua do instrumento com respeito ao corpo do instrumentista lembra a posição já comentada em muitos exemplos anteriores, que parece uma intuição, ou antecipação, da posição clássica que será ensinada pelos grandes intérpretes do século XIX.



Im. 105: Anjo guitarrista, s. XVIII. Duro Peña (1996).

7.14. SÃO PEDRO DE CEA, VILA GARCIA. FONTE

Na fonte da igreja de São Pedro de Cea, em Vila Garcia, dois anjos em pedra tocam guitarras num conjunto monumental em que

aparecem também dois soldados ataviados à moda francesa. Este facto acompanhado da datação de outras esculturas do entorno, como o cruzeiro da igreja, de 1727, e o cruzeiro-fonte de Castrogudim (Cea), de 1797, podem dar uma ideia da possível época de construção da fonte da igreja, entre finais do século XVIII e começos do XIX.

As figuras são simples e esquemáticas, os anjos eunucos possuem umas asas grosseiras talhadas na parte das costas. As guitarras tampouco oferecem muitos pormenores para além do tamanho em comparação com o corpo do executante e a forma da caixa com uma cintura pronunciada a evocar a evolução da guitarra barroca à mais estilizada guitarra romântica.

O interesse deste conjunto está, sobretudo, no conjunto formado por todas as figuras. À frente dos anjos com guitarras, há dois soldados armados e vestidos na moda do século XVIII. A cidade de Vila Garcia é porto de mar e portanto recetora de todo tipo de influências via marítima e de um especial reforço militar por parte da Corte. De facto, Vila Garcia foi o primeiro foco galego de resistência contra a invasão francesa em 1808 (Relación, 1809).



Im.106: Anjo da direita da fonte.



Im. 107: Anjo da esquerda da fonte



Im. 108: Conjunto clássico-romântico da fonte de São Pedro de Cea, Vila Garcia.

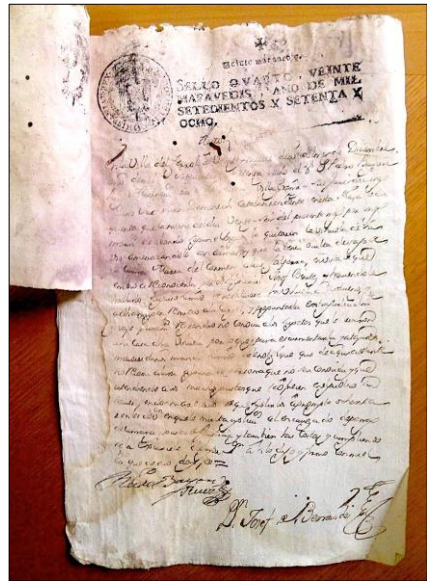
7.15. PLEITO POR UMA VIOLA DE 1778

Com data de 29 de dezembro de 1778 figura um pleito⁸¹ do catalão Juan Domenech contra uma mulher da Granha (Minho) pela ocultação de uma viola que lhe fora arrebatada três dias antes, o 26 de dezembro, por uns marinheiros do mesmo barco. O pleito indica que Domenech é "residente en esta playa", que é dono da viola roubada por estes marinheiros ("le quitaron la vihuela de su uso amenazandole con armas") e que com um alguacil por testemunha demonstrou que a viola se achava debaixo da cama de María del Carmen, também conhecida pela alcunha de Falperra. Esta María poderia ser uma

⁸¹ *Arquivo do Reino de Galicia*, cota: 4983/21. Julgados da Província de Betanços. Julgado da vila de Ferrol e da Granha.

prostituta da Granha que aceitasse objetos em pagamento do serviço e a viola, chamada de "alaxa" (alfaia, joia) no texto do pleito, pudesse ter servido a esse fim⁸². Pelo mesmo motivo parece evidente que Juan Domenech solicitou o serviço da mesma mulher e por causa disso descobriu a sua viola debaixo daquela cama. Sem ter em conta o milagre que lhe deve ter parecido a Juan Domenech tal descoberta, uma vez devolvido o instrumento ao seu dono, por causa do pleito que ele colocou a María del Carmen, esta foi detida, interrogada e condenada a pagar 80 reais pelos custos processuais.

A informação social deste pleito estabelece, como já tínhamos visto no século XVI, a ligação da guitarra com a prostituição, quer por serem lugares tidos como de "lazer", quer por sermos as mulheres constantes intérpretes deste instrumento. Também aparece, por outro lado, a denominação *vihuela* em uso corrente no ano de 1778. Possivelmente Juan Domenech chamava o seu instrumento de *vihuela* (viola) e por isso se escreveu assim ao emitir a denúncia. A preferência pelo vocábulo 'viola' e não 'guitarra' pode dar-se num contexto de convivência pacífica entre ambos os vocábulos. O mais provável é que o instrumento do pleito pudesse também ter sido chamado de guitarra. Mas o uso corrente na língua castelhana de ambas as palavras como sinónimas permitiria aos utentes a escolha entre uma e outra segundo a sua



Im. 109: Pleito de 1778. Arquivo do Reino de Galicia.

⁸² Segundo informação da arquivista Concepción García, que trabalhava no ARG em 2013, noutro pleito por roubo de um violino (Cota: 5026/39) desses mesmos anos também o instrumento figura nomeado como "alaja" (sic).

preferência pessoal e também segundo o seu contexto linguístico e cultural.

Por outro lado, a consideração de alfaia que se lhe dá à viola e as vontades de não perdê-la que demonstrou o seu dono, deixa entrever a qualidade daquele instrumento e a importância que já tinha a construção de instrumentos. Isto permite imaginar que a viola roubado era um exemplar de boa feitura, um objeto de luxo que o seu dono amparava com uma forte ligação sentimental. Mesmo que a viola não tivesse sido construída na Galiza e fosse um objeto pessoal que o catalão tinha trazido doutro lugar, como a Catalunha, o que parece claro é que nem o objeto nem a sua música eram estranhas à comarca de Minho, na Galiza Norte, na mesma zona onde mais para a frente se verá um excelente cultivo de agrupamentos musicais com guitarras, sobretudo na forma de grupos de plectro por toda a zona da costa Norte de Cee a Návía, passando por Ferrol, Carinho, Ortigueira, Viveiro e Ribadeu. Em Návía nascerá um dos guitarristas mais relevantes do século XX galego, Amador Campos. Para finalizar, anotamos a transcrição literal do texto do pleito⁸³:

Veinte maraueadis

[em maiúsculos] Sello qvarto, veintemaravedis, año de mil setecientos y setenta y ocho. // Auto //

En la Villa del Ferrol a veinte y nueve dias del mes de diciembre, año de mil setecientos setenta y ocho, el señor don Pedro Bayon Ruiz, Alcalde maior por S.M. de dicha Villa Graña y sus jurisdicciones, dixo que Juan Domenech, catalan residente en esta plaza le dio quenta que la noche del día Veinte y seis del presente mes por unos marineros de a bordo segun [el supone] le quitaron la vihuela de su uso amenazandole con armas, y que la tenia oculta devajo de su cama Maria del Carmen, alias Falperra, en vista de que enbio a reconocerla por el Alguacil Josef Benitez y haviendola hallado después su merced se restituiese la vihuela a su dueño, y a dicha muger remitió a la Carcel, y preguntada extrajudicialmente y vajo juramento respondió no conocia a los sugetos que le llevaron a su casa dicha vihuela, por lo que y para escarmentarla y atajar maiores daños manda su merced se le notifique que de aqui adelante

⁸³ Revisada pela arquivista Concepción García.

no recoxa alaxa alguna de persona que no sea conocida y que atendiendo a los muchos gastos que se ofrecen en el publico [...] hauer fondos ni arbitrios de que suplirlos, se aprupte ochenta reales de vellón en que la multa aplicamos al encauezado de penas de Camara y gastos de Justicia y también las costas y cumpliendo se la excarcele [de la prisión] así lo dejo y firmó com mi el escribano que de ello doy fee. // Pedro Bayon, juez // D.ⁿ Josef de Berrande.

7.16. FEIJÓ, ZERNADAS E TORRES VILLAROEL

Às citações anteriores dos séculos XVI e XVII acrescentamos agora estas pertencentes à segunda metade do século XVIII, em que se refletem comentários, referências e presença da guitarra nos textos de intelectuais galegos que escreveram naqueles tempos. Estes intelectuais seriam amadores de música e integrariam aquele conjunto de pessoas que com a sua prática musical alargariam o espaço de atividade guitarrística e contribuiriam para a formação de intérpretes profissionais.

Os textos que sobre música deixou escritos o padre ourensano Bento Jerónimo Feijó [Benito Jerónimo Feijoo] (1676-1764) têm sido tratados por Martín (1976). Neles o beneditino revela-se como um grande conhecedor da linguagem musical, dos estilos e da interpretação, bem como pensador com critério estético, além de sincero amador da guitarra, sobre a qual realiza variados comentários que dão ideia do interesse que sentia por este instrumento.

Para começar, Feijó declara-se leitor e admirador de Gaspar Sanz. Não deixa de ser curioso que alguém abra um método de um instrumento se não deseja aprender a tocar. Ler um método de guitarra só por saciar a curiosidade da letra, sem pôr na prática a música oferecida para tal fim é algo que, se alguma vez aconteceu, resulta no mínimo chocante. Parece mais verosímil supor que o tempo que alguém dedica a um método é porque tem por objetivo aprender o que nele se explica. O método de Sanz era o mais importante e completo na época, o mais provável é que Feijó o conhecesse sendo moço, como ele mesmo afirma, e o lesse para aprender nem que fossem os rudimentos da guitarra: o alfabeto e algumas danças e canções. Nos seus textos sobre música Feijó distingue entre toque ponteadado e

rasgado, e reflete uma grande sensibilidade pela música para guitarra. Além do mais, por um dos seus críticos sabe-se que mandou construir uma guitarra de seis ordens (Martín, 1976, p. 62). E por outro crítico sabe-se que não era somente um intérprete mas também compositor de uma toada (Martín, 1976, p. 64).

O Padre Feijó (1753) realizou uma das mais belas descrições do céu cristão, evocadora da arte do Mestre Mateus no Pórtico da Glória, onde constata na segunda metade do século XVIII o emprego da palavra grega *cítara* já consolidada no castelhano e em todas as línguas românicas com o seu significado genérico a referir qualquer instrumento de corda. Posteriormente veremos como essa palavra aplicada aos cordofones piriformes, quer dizer, aos cistres que depois deram na guitarra portuguesa, foi ainda empregada na Galiza no século XIX e também no XX até à atualidade.

11. Pero que bien, que mal fundadas, para nada he menester las imaginaciones de los Filósofos Gentiles, por tener para mi intento apoyo infinitamente más sólido en las Sagradas Letras. El Apostol San Juan, a quien la Divina Majestad reveló tantos excelsos misterios, concediéndole el privilegio singular de que pasease su espíritu por el Cielo, aun más que su cuerpo por la tierra, no nos representó el uso de otro Arte en el Empireo, que el de la Música; ni otra delectación sensible en los Bienaventurados, que la que causa el concierto de los instrumentos, y las voces; Allí ví, dice, veinte y cuatro ancianos, de los cuales cada uno tenía su Cítara en la mano. Y porque no se piense que tenían ese instrumento sólo como insignia, en otra parte declara su uso, diciendo: La voz que oí era como de Citaristas, que pulsaban sus Cítaras. Este era el tañído de los instrumentos; pero a la pulsación de los instrumentos acompañaba la melodía de las voces: Y cantaban, añade, como un cántico nuevo.

Além disto, Feijó testemunha o emprego popular em Portugal da guitarra e da *guitarrilla* ou guitarrinha, provavelmente uma guitarra de menor tamanho, do tipo dos cavaquinhos e dos guitarros que se estudam hoje em Múrcia (Sánchez, 2015), e que há três séculos podiam estar estendidos por toda a península. O uso popular da guitarra em Portugal vem acreditado por Feijó (1745) pela experiência na sua vila natal raiana de onde, como ele explica, observava os

portugueses que cruzavam e visitavam Galiza para fazerem o Caminho de Santiago acompanhados sempre das suas guitarras que eles chamavam de violas e também, de maneira bastante curiosa, pela presença destes instrumentos nas batalhas: "25. Refiere Mr. Menage, que habiendo perdido los Portugueses una batalla, se hallaron en el campo, que desocuparon con la fuga, catorce mil guitarras"⁸⁴.

Não será a última vez que tenhamos notícias de guitarras relacionadas com os frentes de batalha nas guerras. Tendo em conta que o século XVIII foi muito belicoso, e ainda tratando com a máxima cautela o dado das 14.000 guitarras, parece evidente que a produção deste instrumento na época, tanto em Portugal quanto no resto da península, deve ter sido realmente importante. Não é possível que esse volume de instrumentos fosse fornecido unicamente pelos violeiros até agora conhecidos através dos documentos. Mesmo que fossem só mil guitarras, essas quantidades só podem referenciar um número elevado de artesãos em cada uma das cidades atlânticas e até das vilas e lugares mais pequenos, além de certificar o uso intenso e popular do instrumento.

Sobre o padre Diogo António de Zernadas e Castro [Diego Antonio de Cernadas y Castro], escritor e poeta jesuíta e galeguista que assinou as suas obras sob o nome de "Cura de Fruíme" visto que assumiu o curato de Fruíme (Lousame) durante mais de quarenta anos, pode ler-se uma pequena mas interessante biografia na última edição do *Sempre em Galiza* (Castelao, 2010, p. 560, n. 49):

Diogo António de Zernadas e Castro (1698-1777). Mais conhecido como «o cura de Fruíme», eclesiástico e poeta originário de Santiago. De família abastada e homem de poderosa presença física, estudou nos Jesuítas compostelanos com a elite nobiliárquica e académica, onde destacou pela sua erudição, oratória e talento sarcástico. Foi muito admirado no seu tempo. Vindicou o nome da Galiza em muitas das suas composições em galego e, mormente, em

⁸⁴ Esta anedota é a mesma que relata Antonio-Uxío González Mallo na sua História da Guitarra, pendente de publicação, onde explica que o caso da aparição dessas dez mil guitarras aconteceu depois da batalha que o rei Sebastião perdeu contra o exército francês em Alcácer Quibir. Este comentário, talvez exagerado no número, aparece por primeira vez no manuscrito de Phillipe de Caverel, embaixador dos archidukes de Artois, que o padre Feijó devia conhecer, o qual foi levado à imprensa no século XIX.

castelhano. As suas obras foram publicadas postumamente em sete tomos: *Obras en prosa y en verso del Cura de Fruime* (1778). Manteve uma importante correspondência com personagens ligadas ao mundo do Iluminismo galego, especialmente com o círculo do Padre Isla, José Francisco de Isla y Rojo (1703-1781) e nomeadamente com a sua meia-irmã e editora, Francisca de Isla e Losada (1734-1808) de quem também conservamos poesias em galego em resposta a Zernadas.

Como com Feijó, não há provas definitivas de que Zernadas tenha sido músico ou guitarrista, mas a hipótese deixa-se entrever por algumas referências a este instrumento que figuram na sua obra. Toda a sua produção poética revela um refinado senso musical que no caso dos poemas em galego vira antecedente claro do estilo que desenvolveria, um século depois, a guitarrista amadora Rosália Castro nos seus *Cantares Galegos*. A recente descoberta de um texto satírico (Fernández, 2017) escrito no século XVIII sobre Zernadas, que inclui dados sobre a sua personalidade, reafirma a hipótese do Cura de Fruíme guitarrista, ou pelo menos, pessoa próxima à música para guitarra durante a sua juventude, antes de sofrer os efeitos de uma intensa surdez.

Dentro do poema número VII do sexto livro das obras do Cura de Fruíme publicadas em Madrid na imprensa de Ibarra entre 1778 e 1780, uma estrofe menciona a guitarra. O poema é um conto humorístico a respeito de um pedido que lhe fazem ao *Ermitaño*⁸⁵ de Fruíme, em que se relata a encomenda de uma *Loa* (louva) à Virgem no tempo da Páscoa. Sobre a louva pede-se que tenha (Zernadas, 1778-81, VI, p. 134):

Música poca, ó ninguna;
y si es que alguna se mezcla,
ha de ser á la *guitarra*⁸⁶
por las folias francesas.

⁸⁵ O próprio autor, ou uma personagem caricaturizada muito próxima a ele.

⁸⁶ O *italico* é nosso e também todos os que aparecem mais abaixo.

A guitarra associada à música francesa expressa a petição de uma encomenda exigente sem dizer que será cumprida de favor, isto é, não será pagada. O tema é sempre tratado de jeito humorístico: Os demandantes pedem pouca música, mas a que houver terá de ser de estilo forâneo e muito concreta, o que limita e dificulta a realização da encomenda. Além disto, o autor está a revelar que o uso de guitarra não lhe é alheio. Também são conhecidas as suas colaborações na composição musical para festejos cristãos⁸⁷. No campo dos vilancicos, a guitarra tem sido um instrumento próprio do estilo natalício por ser instrumento popular galego. Lembremos a já comentada talha do pastor com guitarra do Santuário de N. Sra. dos Remédios, em Vilamaior do Vale e a citação natalícia de 1610 sobre o uso de guitarras na catedral compostelana. Nesta Sé conservam-se os vilancicos galegos de Melchor López, compostos e representados na última década do século XVIII. Depois os vilancicos serão proibidos e passarão a representar-se, saltando a proibição, em Mondonhedo ao longo de todo o século XIX. É bastante provável que as guitarras exercessem nessas representações o papel que até agora vinham tendo como instrumentos populares galegos e, pela sua portabilidade e possibilidades harmónicas, fossem os mais eficientes na tarefa de acompanhamento do canto.

No mesmo livro e tomo VI, no poema número XVI, aparece o Romance humorístico dedicado às contas pendentes entre o *Sacristán Ermitaño* e o seu *Vice-Demandante Don Vicente de Moñez y Gomez*, em que se reclama por uma visita a umas mulheres e outros assuntos⁸⁸. A primeira parte do poema remata com esta estrofe e a

⁸⁷ Concretamente em García (2002, p. 162-163) fala-se da composição de vilancicos a Santa Luzia, publicados em 1762, ainda que com música de Thomas Espada.

⁸⁸ No poema, satírico, deixam-se ver reivindicações da Galiza, como a denúncia por causa do desprezo pela mulher galega (Cernadas, 1778-1781, p. 281): "Mejor sería mandarle / buscar su Madre Gallega, / y que antes de darle en-ojo, / me le diceses, limpieza". A personagem da mulher galega (p. 285): "(Perdóneme tu *Catuja*, / que sabrá como discreta, / disimularme el que con / aguas pasadas te muela:)". O uso da grafia -nh- para transcrever a fala galega em (p. 289): "Es tan rico, y de buen gusto, / que al verlo mis feligreses / dixeron: ¡Ay *minha* Virxe! / Sey que llo mandou à Reyna?". Além disto, acha-se uma outra referência musical no mesmo poema (p. 291): "Pues ándese en esas *gaytas*, / que á fé, que si no se enmienda, / de este mundo llevará, / no mas que la panza llena".

seguir vai o texto de uma seguidilha (Cernadas, 1778-1781, VI, p. 292-293):

Y porque oigas mis avisos,
por si así mas bien te suenan,
te los pongo á la *guitarra*
en esa solfa Manchega.

Volta o autor a evocar o emprego da guitarra para fazer música, neste caso, por seguidilhas, e explicita a letra ainda que não a música. A guitarra associada à música castelhano-manchega indica que o interlocutor a quem se dirige o autor é daquela terra, e visto que está a reclamar-lhe alguns assuntos, sempre com humor, canta-lhe no modo manchego, a seguidilha, para facilitar-lhe a compreensão⁸⁹.

No manuscrito anónimo *Cincuenta décimas contra Diego Zernadas* (Fernández, 2017) datado entre 1745 e 1777 realiza-se uma crítica satírica e irónica profunda ao Cura de Fruíme. O texto, composto unicamente por cinquenta poemas de dez versos cada um, é ilustrador da relação de Zernadas com a música. Na décima 47 literalmente diz:

pois pola lira ou a *zitra*
mereces con un a Mitra
que che fagan Cardenal.

Fernández Salgado já aponta em nota de rodapé que esse "zitra" é apócope de "zítara" ou "cítara", e o verso alude à poesia (identificada com a lira) e à música (identificada com a cítara/zitra). Não parece casual esta relação da cítara com Zernadas, visto que nos seus próprios poemas já tem referido esta atividade. Além do mais, o anónimo autor das cinquenta décimas alude em várias delas às musas do seu satirizado contemporâneo. Por exemplo na n.º 44, onde se faz um jogo de palavras com *prima* de parentesco e de primeira corda da guitarra:

⁸⁹ Seria tarefa infinita relatar todas as conotações dos textos do Cura de Fruíme, que são inúmeras e muito interessantes para conhecer o humor e compreender a intenção última do autor. Não é tarefa deste trabalho, só dizer que a sua produção tem um forte componente político e social, galeguista e reivindicativo de justiça popular, exprimido através do seu modo de viver a religião e o seu conceito de civismo.

Sempre compoñendo estas
solo con un a das musas,
das noue musas non usas;
pois non ques na casa Hirmas:
das Hirmas caso non fas,
e anque as musas as estimas
tocar lira non te animas
pois si de Hirmas non te acordas
na Casa (anque sean *cordas*)
mais pouco queres ter *Primas*.

As musas e a surdez aparece também na décima 32 e Fernández Salgado aponta que já o próprio Zernadas a tem evidenciado nalguma obra sua. Neste caso a brincadeira também atinge ao apelido 'zera' e 'zernadas':

Que ay amigo Cernadas?
non sei si ainda escaramusas
en pago das tuas Musas
[...]
no nos entupas cos obos
non limpes Cera dos Cobos
limpa a Zera dos Oidos.

E já na décima número 26 o autor acusa o Cura de Fruíme de "andar à tuna" num poema, por demais, muito musical:

Con cousa tan importuna
todo o que che dan derrotas
e todos os anos botas
papeis a rondar fortuna:
deixate de *andar a tuna*
dalle descanso a razon
apartate do don, don
vaite cantar a o Espital
que de ali anque cantes mal
sacaras un a Racion.

Parece haver uma preocupação por tocar o tema da música. A intenção é satirizar Zernadas ao destacar a sua relação com a tuna entendida como grupo de gentes que tocam música, entendida a música como ocupação de vadios. Por outra parte, temos aqui um exemplo da expressão 'andar à tuna' por 'ir rondar com guitarras pelas ruas', um século antes da formação das tunas universitárias⁹⁰. Se a linguagem irónica quer significar o contrário do que diz explicitamente, neste caso o nosso Zernadas seria um bom cantor que provavelmente se acompanhava à guitarra e, dado o seu conhecimento de música, também comporia obras para os eventos da sua freguesia, como temos visto na sua editada obra poética.

Remata este capítulo da tese com um comentário sobre Diego Torres Villarroel, padre salmantino de vida atrabiliária que, entre outras aventuras, realizou o Caminho de Santiago, e o deixou por escrito num livro que saiu do prelo em 1737, dedicado ao bispo de Ourense. Nele podem ler-se as seguintes estrofes (Torres, 1737, p. 30):

Quando lleguè à Portugal,
baylè al son, que me tocaban:
entrè con el de *folias*,
sali con el de santalmas.
Una *guitarra* con cuerdas
era mi seca garganta,
y la nuez era la puente,
por donde nada passaba.

Vemos de novo a referência à guitarra, neste caso metaforizada nas cordas vocais, e a relação com Portugal. Este dado não garante a ligação musical de Villarroel com a guitarra, mas sim reafirma a relação da guitarra/viola com Portugal, tão explicada pela musicologia portuguesa⁹¹, além de nomear as folias como música ligada a

⁹⁰ O dicionário Bluteau (1712-28) recolhe "Tuna", "andar à tuna" e "Tonante". Bluteau faz uma curiosa reflexão a respeito da ligação da tuna e os tonantes/tunantes com a vida vadia. Mas este assunto e os agrupamentos com guitarras serão tratados nos próximos capítulos.

⁹¹ Vejam-se estes trabalhos de musicologia e história portuguesa dos que apresentamos uma brevíssima amostra: Lambertini e Vieira (1899-1915), Veiga de Oliveira (1966), Campos

Portugal. Não seria improvável que estes três padres, sendo contemporâneos, se tivessem conhecido e mesmo visitado. Parece razoável pensar que na sua viagem a Compostela, Diego Torres Villarroel tivesse curiosidade por conhecer o famoso Cura de Fruíme. E deste último sabemos que se declarou amigo do Padre Feijó (García, 2002, p. 147-148). Fossem quer amigos, quer colegas, ou mesmo não chegando a se encontrarem presencialmente, o certo é que estes três padres do século XVIII confirmam nos seus textos o uso de guitarras por toda a península incluída, naturalmente, a Galiza e os seus textos lançam a hipótese não demonstrada, mas verossímil, de eles mesmos terem sido intérpretes amadores de guitarra. Outra característica não menor é que os três são de uma geração anterior às notícias que temos sobre Miguel García, também conhecido como Padre Basilio, mestre de Dionisio Aguado (1784-1849).

7.17. MANUSCRITO BARROCO. MUSEU DA PONTE VEDRA

Na procura do manuscrito com canções da Francesada para canto e guitarra conservado no Museu da Ponte Vedra (MPV) achei umas folhas soltas mais antigas que acompanhavam o caderno das canções novecentistas. Estas folhas soltas, que agora descrevemos, figuram catalogadas no arquivo do Museu na cota Sampedro 46-18, contêm oito peças do barroco peninsular e estão escritas em alfabeto italiano sem indicação de compasso nem de ritmo mais outras anotações⁹². Trata-se de um fólio dividido em 4 faces do que parece uma cópia ou anotação de música peninsular para guitarra típica dos séculos XVII e XVIII. O fólio lembra o estilo de uma folha volante como era, salvando a distância temporal e espacial, o próprio Manuscrito Vindel. Consta de várias peças do repertório barroco

(1975), Giacometti (1981), Lopes Graça (1991), Vieira Nery e Castro (1991), Moraes (2002, 2003, 2007), Sardinha (2005, 2010), Ferreira (2008), entre outros.

⁹² Nessa cota estão incluídas as obras seguintes: 1 caderno de 41 folhas de papel de 22 x 30 cm. encadernado em pergaminho, a conter música para canto e guitarra, com temas relativos à guerra contra os franceses, possivelmente do primeiro terço do s. XIX. Acompanham este caderno várias folhas soltas manuscritas entre as quais está este Manuscrito barroco escrito em alfabeto, a conter uma única folha dobrada em duas partes e quatro faces. As outras folhas são apontamentos posteriores, provavelmente do s. XIX, em notação moderna que junto do caderno são comentados na segunda parte desta tese.

peninsular, das quais há uma posta para canto e guitarra e o resto carecem de letra ou são instrumentais. Em nenhuma figura anotada a melodia que provavelmente acompanhavam. As obras e fragmentos estão escritas em alfabeto e uma delas em pentagrama.

7.17.1. Sobre a partitura

No *Museo de Pontevedra* conserva-se a biblioteca do grande erudito pontevedrês Casto Sampedro Folgar, jurista e fundador da *Sociedad Arqueológica de Pontevedra*, primeiro diretor do museu, autor do *Cancionero Musical de Galicia* e profundo conhecedor da música galega do seu tempo. Provavelmente Sampedro iniciou os estudos musicais durante as estadias como estudante no Seminários de Tui, Ourense e Compostela (Sampedro, 1942, p. 37). Sabemos que durante toda a sua vida manteve contato intelectual com numerosos correspondentes quer na Galiza, quer em toda a península, com os que trocou informação a respeito de quase qualquer tema cultural e, sobretudo, musical.

Não há pistas sobre como essa música tem chegado à biblioteca de Sampedro. Uma hipótese é que estas folhas soltas lhe tivessem chegado por carta como presente ou em troca de alguma outra colaboração. Poderiam ser partituras pertencentes ao mesmo intérprete e que através dalgum dos correspondentes de Sampedro chegassem todas juntas até Ponte Vedra nalgum momento do final do século XIX ou começos do XX. Sampedro as conservaria juntas e por isso figurariam catalogadas no Museu com a mesma cota. Uma outra hipótese, igualmente possível, é que as folhas soltas e o caderno chegassem a Sampedro por vias diferentes e ele as juntasse por serem todas para o mesmo instrumento, seguindo depois o mesmo processo de catalogação no arquivo do Museu. Por enquanto, não há maneira de dilucidar este assunto. O que sabemos é que no museu pontevedrês conserva-se sob a mesma cota um feixe de partituras para guitarra, escritas provavelmente entre o final do século XVIII e o começo do XIX, onde se acham exemplos de música barroca que ilustram o passo substancial que nessa época se deu na escrita musical para guitarra. O

que consideramos o documento mais antigo desse conjunto é o que denominamos Manuscrito Barroco.

7.17.2. Descrição do Manuscrito Barroco

O Ms Barroco contém anotadas as seguintes peças: 1) Primeira face (frente): *El Fandango. Falsetas. Otra* [Falseta]. Fragmento I com cifra. / *Media subida*. Fragmento II com cifra. *Subida entera. / Otro* [Fandango] e acordes para realizar (sobre o modelo rítmico proposto?). / Falsetas escritas em pentagrama. (continuam na face 3). 2) Segunda e terceira (interior aberto, duas faces unidas): *Seguidillas de Dueño Mío* [la subida]. / *El villano jocoso. / Letra da canção Mosquetero del alma* [Seguidillas de Dueño Mío?]:

Por divertiros,
Las seguidillas nuevas
Canto con brio.
Dueño mio,
yo te adoro,
no te engaño.

/ Continuação das falsetas em música notada da primeira face.[espaço em branco] / Sequência de acordes em pentagrama [no final há rascunhadas umas notas a lápis]. 3) Quarta face (volta): *Seguidilla del Jorgeo. / La gayta gallega*.

É preciso destacar o aspeto humilde do documento, que não se apresenta com pretensões de método, nem de obra compilatória, mas como uns apontamentos de música escolhida e própria do instrumento. O manuscrito começa com um signo que faz de título, e depois sobre uma linha do tempo vão-se dispendo as diferentes sucessões de acordes e ritmos. Todos os acordes indicados coincidem com o alfabeto de Montesardo. As partes que estão em cifra podem ser entendidas, tal como as do Ms Guerra, segundo os alfabetos castelhano e catalão descritos por Valdivia (2015, p. 156-176). Todas as peças carecem de indicações de compasso. Enquanto os diferentes acordes vão sendo indicados, cada mudança harmónica assinala-se

com uma barra perpendicular à linha do tempo. As indicações de rasgado (para cima, para baixo) têm algumas características curiosas como o emprego de ligaduras com um valor técnico-guitarrístico, sem nada a ver com a expressão musical ou o valor das notas. Na última face, sobre as anotações de *La gayta gallega* há umas indicações de cifra castelhana escritas com outra tinta e letra, a sugerirem uma adição posterior. É possível que o manuscrito tivesse passado por vários intérpretes. No final das peças há sempre uma barra dupla, algumas com indicação de repetição com dois pontos a rodearem a linha do tempo.

Com base no conteúdo musical, este manuscrito pode ser datado na segunda metade do século XVIII. Aos *fandangos*, *gaita* e *villano*, danças típicas nos livros peninsulares do século XVII e também presentes no XVIII, une-se a presença de novos elementos como as *seguidillas*. O manuscrito também oferece uma curiosa mistura entre o estilo antigo de escrita -o alfabeto- e o moderno -o pentagrama-, o que propõe a sua interpretação histórica como um elemento intermédio entre ambos os estilos e um exemplo quase fotográfico do momento em que os guitarristas passavam de um mundo a outro na escrita de música para guitarra. É por isso muito possível que essas peças fossem tocadas já com guitarras de seis cordas simples e afinadas como na atualidade, as quais são próprias do final do século. Este dado verifica-se nos fragmentos escritos em pentagrama, os quais incluem em cima das notas o número de traste, em algarismos, onde o F \sharp é tocado no quarto traste, portanto, na 4^a corda afinada em Ré, o que também implica a afinação em Sol da 3^a corda.

7.17.3. Sobre as peças

Os *fandangos* e *seguidillas* deste manuscrito assemelham-se no tipo de rasgado e coincidem quase completamente nas indicações rítmicas. As *falsetas* parecem interlúdios instrumentais. No manuscrito há algumas escritas em alfabeto, ou seja, a indicarem só as harmonias pelas que a melodia da falseta tem de discorrer. Mas também há uma falseta escrita em notação moderna, que contém

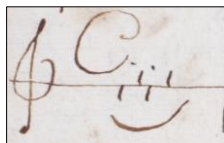
números ao lado das notas a indicarem o traste em que são tocadas. Esta notação auxiliar permite suspeitar que os possíveis intérpretes do manuscrito eram guitarristas ainda mais acostumados a ler em cifra do que em pentagrama. As *falsetas* são interlúdios e parecem cumprir uma função semelhante aos *passacalles*⁹³. A *Media subida* é uma sucessão de acordes ascendente mais curta do que *La subida entera* que, como o nome indica, é mais longa. Ambas conservam o compasso e o ritmo das *falsetas* e do *fandango*. Todos eles parecem fragmentos acórdicos suscetíveis de empregar-se como ligação a outras peças ou como sequência sobre a que se improvisa. Depois das *Segidillas* [sic] de *Dueño Mio* aparece uma letra de canção a conter as palavras "Dueño mio", que poderia ser a letra da seguidilha apresentada na mesma página. Entre esta música e letra figura anotada *El Villano Joso*, composto por uma frase com três variações rítmicas e harmônicas. Não figura a letra das *Segidillas del Jorgeo* [sic] ainda que coincidem ritmicamente com as seguidilhas e os fandangos anteriores. Finalmente, aparece *La Gayta Gallega* em imitação da moinheira. Ainda que carecem de indicação de compasso, todas as peças e fragmentos estão em 3/4 salvo o *Villano*, em 2/4 e a *Gayta*, em 6/8.

7.17.4. Questões relativas à transcrição

A linha do tempo que sustenta a sucessão dos acordes e o sentido dos rasgados possui, como é natural no emprego do alfabeto, as letras em tamanho bem visível a indicarem os acordes que devem ser tocados. Notar que a letra I está sempre escrita como Y. Além disso, como é habitual na época, o rasgado está indicado mediante uns signos em forma de linha curta que nascem perpendicularmente da linha do tempo, situando-se para cima ou para baixo segundo o sentido do rasgado. Toda a escrita deste manuscrito está orientada à descrição do rasgado. O rasgado é o conceito musical dominante e tudo se supedita a ele. Por isso é possível supor que o autor do

⁹³ Registam-se *passacalles* em compasso binário e ternário, como é o caso deste manuscrito e também de três dos que compõem o livro de Antonio de Santa Cruz. Igualmente, o *passacalle* do Ms Guerra é de compasso ternário e tem essa função de interlúdio entre tons.

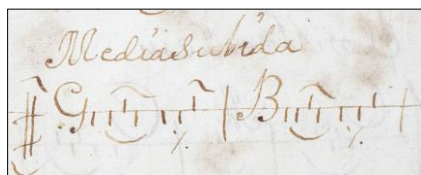
manuscrito tenha sido um intérprete de guitarra provavelmente de formação popular que, aliás, estava familiarizado com a escrita violinística e já a aplicava no seu instrumento. Que o rasgado é o elemento musical mais importante vem também definido pela indicação na mudança de acordes. As que parecem "barras de compasso" estão colocadas para indicar em exclusivo mudanças de acordes e não quando corresponde ao compasso. As ligaduras não são de expressão, mas indicam algum tipo de movimento da mão que se encarrega do rasgado. As indicações não parecem sistemáticas e observam-se algumas hesitações como as dos primeiros compassos do *fandango* em comparação com as das primeiras *falsetas*, ambos os fragmentos possuem o mesmo ritmo, porém as ligaduras estão escritas de modo diverso. Os signos empregados são:



Im. 110:
Manuscrito
barroco (1).
MPV.

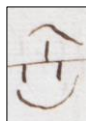
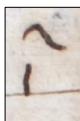
1.- Uma linha do tempo iniciada por uma clave de Sol que não cumpre a função que teria num pentagrama, mas expressa que essa é a linha musical sobre a que se vão colocar todos os demais signos.

2.- O alfabeto que se corresponde com o de Montesardo, o qual pode ir em letras maiúsculas ou minúsculas, sem isso distinguir entre acordes maiores ou menores.



Im. 111: Manuscrito barroco (2). MPV.

3.- As linhas para cima e para baixo a indicarem o sentido do rasgado e as ligaduras que podem ter ou não valor rítmico.



Im. 112 e 113: Manuscrito barroco (3 e 4). MPV.

4.- O signo de acento.



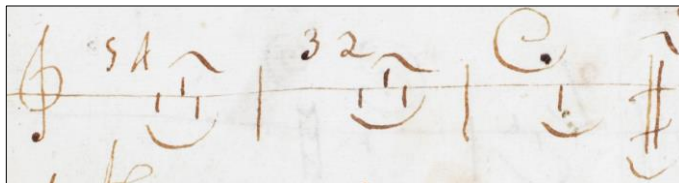
Im. 114: Manuscrito barroco (5).
Museu da Ponte Vedra.

5.- Barras de separação de acordes, barras duplas de separação de frases, barras com dois pontos de repetição, barras de final de obra.



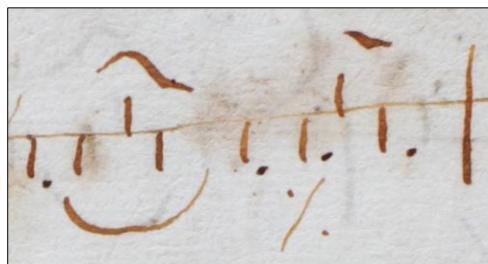
Im. 115, 116, 117 e 118: Manuscrito barroco (6, 7, 8 e 9).
Museu da Ponte Vedra.

6.- Cifra e alfabeto.



Im. 119: Manuscrito barroco (10).
Museu da Ponte Vedra.

7.- Um signo indefinido ao qual não soubemos dar-lhe uma função. O ponto ao lado das linhas de rasgado sob a linha do tempo pode ser devido a uma eventual contagem das linhas de rasgado no momento da escritura. Unicamente aparece neste lugar do manuscrito e não volta a repetir-se.



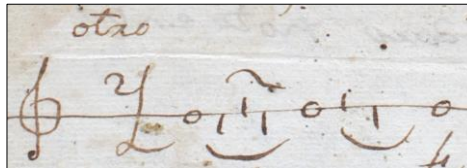
Im. 120: Manuscrito barroco (11).
Museu da Ponte Vedra.

Na parte inferior da terceira cara do manuscrito figura o que à primeira vista poderia parecer uma indicação de afinação, ou *temple* (Santa Cruz, 2014, p. 18-19) escrita sobre um pentagrama com clave de Sol, mas empregado de forma a representar um hexagrama de tablatura ao que lhe faltaria uma linha superior. O símbolo Õ que preside o gráfico representaria o toque das cordas ao ar, lembrando o zero da música cifrada, e as letras do alfabeto indicariam as notas de afinação de cada corda. Tomando como mais aguda a colocada na 6ª linha -ausente- e aplicando o alfabeto italiano ficaria assim, de grave a agudo: Ré - Dó - Fá - Lá - Sol - Ré, e no sentido em que está indicada, de agudo a grave: Ré - Sol - Lá - Fá - Dó - Ré. Esta afinação não respeita a tradição conhecida de intervalos de 4ª e de 3ª. Tampouco se corresponde com a afinação que permitiria realizar as obras transcritas no próprio manuscrito, posto que este se realiza com a atual afinação Mi - Lá - Ré - Sol - Si - Mi. Tampouco parece a indicação de um novo alfabeto com as suas possíveis soluções diversas dos alfabetos publicados. Na verdade, mais parece uma sequência de acordes a modo de exercício que, se coubesse a hipótese de estar disposta como uma afinação, nos informaria de que a guitarra com que se tocava o manuscrito tinha já seis cordas provavelmente simples. Outra hipótese é que se trate da afinação de uma guitarra diferente, de outro tamanho e características.



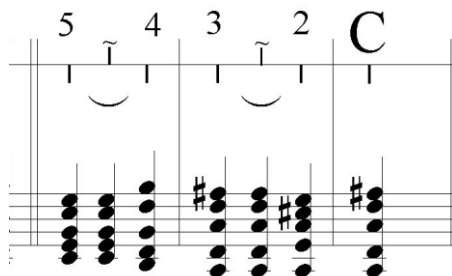
Im. 121: Manuscrito barroco (12).
Museu da Ponte Vedra.

Do mesmo modo, é um mistério o significado do símbolo **o** sobre a linha do tempo musical que aparece no segundo fandango. Entendemos que todo o manuscrito é para se tocar rasgado, como é próprio da época e do instrumento. Portanto, talvez o signo **o** esteja a indicar um tipo específico de rasgado ou de golpe sobre as cordas que com os dados disponíveis não é possível concretizar. Em qualquer caso, o efeito sonoro procurado adapta-se perfeitamente ao ritmo do fandango. Na nossa transcrição temos escolhido o moderno símbolo de golpe "x" para indicar este signo.



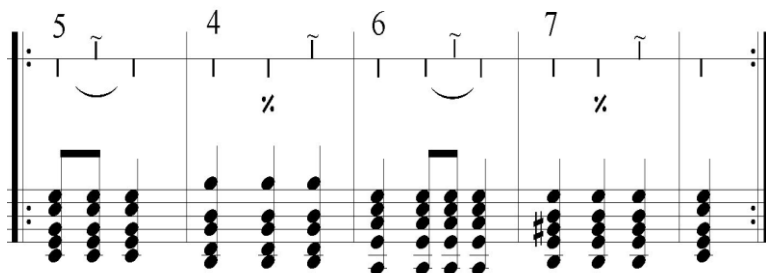
Im. 122: Manuscrito barroco (13).
Museu da Ponte Vedra.

Dentro das cifras que acompanham o alfabeto podem empregar-se como modelo tanto a cifra catalã quanto a castelhana, ambas definidas por Valdivia, ainda que para a transcrição publicada nesta tese temos escolhido a catalã por dar umas soluções harmónicas mais lógicas dentro do estilo barroco. Contudo, as soluções da cifra castelhana também seriam possíveis. Por exemplo na sequência 5-4-3-2-C, a transcrição lida em cifra catalã dá o seguinte:



Im. 123: Transcrição Ms barroco (1).

Se empregarmos a cifra castelhana o resultado seriam os acordes: RéM - SibM - FáM - DóM. Acontece o mesmo para a sequência 5-4-6-7, em cifra catalã:



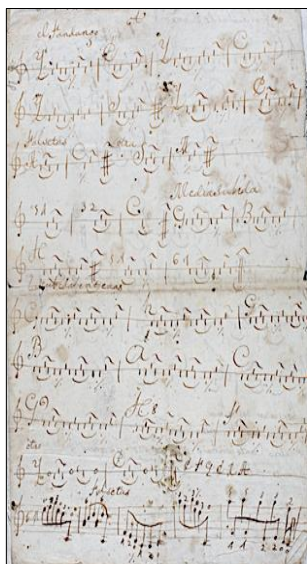
Im. 124: Transcrição Ms barroco (2).

Que em cifra castelhana daria: RéM - SibM - LáM - MiM. Ambas as soluções são possíveis ainda que nos parecem mais naturais as realizadas com a cifra catalã. Não seria estranho que um intérprete mediterrânico conhecesse tanto o alfabeto de Montesardo quanto a cifra catalã. Necessariamente o alfabeto tem de ser o publicado por Montesardo ou qualquer outro tratadista que tivesse publicado um alfabeto semelhante, pois o autor deste manuscrito emprega a letra S, que não aparece no alfabeto publicado por Gaspar Sanz. Mas, também

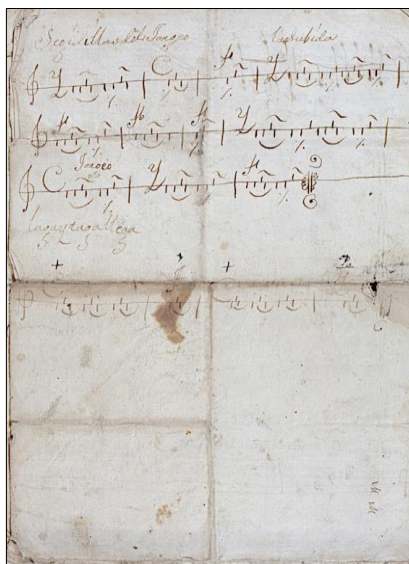
entra em contradição o emprego do Y por I, dado que no alfabeto de Montesardo o Y (Sol M) é um acorde diferente do I (Lá M). Ainda que pode ter a sua explicação dado que antes de 1815 o alfabeto castelhano não está perfeitamente definido e é costume escrever os is latinos como ipsílones. Quanto às outras cifras, aparece num momento o acorde G (FáM) acompanhado por um 6, que tanto na cifra catalã quanto na castelhana também indicam o Fá M. E logo a seguir aparece um H (SibM) acompanhado por um 8, e agora sim que a cifra indica em ambos os modelos o acorde de MibM que não coincide com o acorde proposto no alfabeto. A cifra de Briceño tampouco coincidiria posto que o 8 é Fá#M. Na nossa transcrição escolhemos fazer caso do alfabeto e supor que esse 8 poderá ser uma sugestão de outra harmonia possível, ou mesmo um erro por 7, que em cifra catalã seria justamente o SibM.

Em qualquer caso, parece que tudo aponta a que o autor deste manuscrito tenha sido um guitarrista do âmbito mediterrânico que conhecia bem a música peninsular, o alfabeto italiano, a cifra catalã, a tablatura e a escritura moderna, a qual não tinha reparo em aplicar na música pontuada. O facto de incluir a peça *La gayta gallega* também nos parece indicar uma procedência forânea do manuscrito, pois trata-se de uma peça evocatória feita em imitação da moinheira. Se o autor tivesse sido um galego não teria feito uma imitação, mas uma moinheira propriamente dita e feita. Este tipo de peças mais parecem uma visão da música galega realizada desde outros territórios peninsulares numa época em que era habitual fazer esse tipo de imitações. De facto, as *gaytas*, galegas ou não, *musettes* e *hornpipes* são danças características reproduzidas nos manuscritos barrocos para guitarra e alaúde em toda a Europa. Uma transcrição a notação moderna deste manuscrito acha-se no apartado dos anexos.

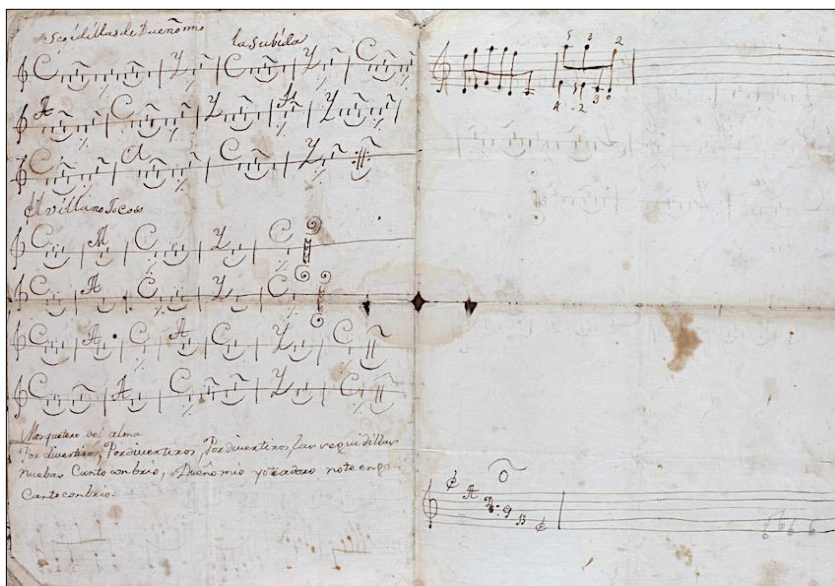
PRIMEIRA PARTE: ANTECEDENTES



Im. 125: Primeira face.
Museu da Ponte Vedra.



Im. 126: Quarta face.
Museu da Ponte Vedra.



Im. 127: Segunda e terceira faces. Museu da Ponte Vedra.

SEGUNDA PARTE:
SÉCULO XIX (1ª METADE)

Nesta segunda parte trata-se o contexto político e musical galego e guitarístico durante a primeira metade do século. Para isso abordam-se os conteúdos que marcaram a sociedade da época: a transformação política, o ambiente bélico das primeiras décadas, o efeito *Biedermeier* e a realização de música em casa como meio de relacionamento social. A importância da guitarra como instrumento galego, tanto popular quanto burguês, será estudada através da análise de folhas volantes, quadras populares, documentos notariais, notícias de recitais e de intérpretes, a conservação de guitarras originais e os fundos musicais que se conservam nos arquivos e nas casas familiares. O capítulo acaba com a resenha de uma querela musicográfica de grande valor para o estudo da guitarra e da música galega neste período.

* * * *

O filósofo social Karl Polanyi (2012, p. 213) explica na sua obra de referência:

E, do mesmo modo que a transição para um regime democrático e para um sistema político representativo implicou uma inversão completa das tendências da época, a passagem dos mercados regulamentados para os mercados autorregulados nos finais do século XVIII representou uma transformação completa da estrutura da sociedade.

A grande transformação europeia que teve lugar no século XIX representou um novo grau de desenvolvimento capitalista, que aproveitou os ganhos acumulados da exploração dos territórios colonizados desde o século XV, e reinventou as relações das pessoas com o capital, acelerando o ritmo da história. Por palavras do historiador galego Otero Pedrayo (1933, p. 203):

El día 30 de Mayo de 1808 acaba un siglo, el XVIII, condensación final, radioso crepúsculo, de los siglos anteriores. Entramos en el discutido, contradictorio y fuerte XIX. El menos estudiado, el peor entendido. No lo atribuyamos modestamente a la falta de suficiente perspectiva, como hacen los manuales de historia al uso tan celoso de esa quimérica virginidad que se llama la imparcialidad histórica. Es cierto que aun luchan en nosotros y alrededor nuestro las corrientes que agitaron el siglo de las luces y nos cansa e incomoda el pesar volúmenes históricos que piden ser valorados con nuestra propia psicología desnuda en la trama del juicio. Pero también es cierto que la Guerra Europea aclaró todas las perspectivas y aun antes de ella el espíritu del novecientos no debía admitir ningún elemento perturbador en la cronológica proximidad de los hechos del XIX.

Otero considera que no seu tempo, o século XX, estão presentes as questões colocadas pelo devir do século XIX. Onze anos mais tarde, Polanyi explicará que as mudanças administrativas dos territórios europeus e a aceleração da economia capitalista determinaram o devir histórico do século XX e com vocação de se projetar no futuro, o atual século XXI. A revolução francesa, no fim do s. XVIII, marca na Europa o começo dessa aceleração histórica que envolverá todos os países europeus e se caracterizará pelo desenvolvimento industrial, a identificação da classe trabalhadora, a promulgação dos direitos das pessoas e o estabelecimento do conceito de cidadania. Este processo é o núcleo do desenvolvimento dos Estados-Nação e do nacionalismo de Estado em toda a Europa.

O nacionalismo dos Estados modernos vem a ser o conjunto de estratégias que procuram a criação de um ambiente cultural e político homogêneo na população de todo o território desse Estado. Isto era complicado no começo do século XIX, pois a Europa estava cheia de nações diversas reunidas, mas não misturadas, nos Reinos

estabelecidos pela antiga legitimidade monárquica. Durante o século XVIII as monarquias dos reinos da França e da Espanha realizaram três Pactos de Família, pois eram monarquias aparentadas. A irrupção de Napoleão no final do século quebrou esses pactos e a sua vitória modificou a estrutura do poder na Europa. Bonaparte invadiu a península e colocou no trono da Espanha o seu irmão José I que reinou durante cinco anos (1808-1813). Nesse momento é quando se proclama a Constituição de 1812 contra o rei francês e a favor da antiga legitimidade, a de Fernando VII, agora considerada monarquia espanhola. Aí começa a formalizar-se institucionalmente o Estado espanhol numa parte do território da península ibérica.

Para entender a importância deste acontecimento é preciso remontar-nos brevemente na história peninsular: Em 1686 o Reino de Portugal depois de duas décadas de batalhas e desencontros com o Reino de Castela, vai desligar-se do rumo do resto de entidades administrativas peninsulares até esse momento reunidas na regência consensuada de um único soberano, Rei das Espanhas (veja-se o Quadro Conceptual). Portugal afastar-se-á do domínio dos Áustrias e para reativar o seu mercado interno reforçará as suas históricas relações com a Inglaterra. Depois, a aliança anglo-lusa irá adversar os Bourbon, representados pela aliança franco-hispânica na luta dinástica da chamada Guerra de Sucessão (1701-1715). Durante o século XVIII a influência da cultura francesa irá aumentando em toda a península. Literatura, direito, costumes, música, instituições políticas, serão elementos que tomarão o seu modelo da França, contra o que se rebelam, entre outros, o Padre Feijó, até à revolução napoleónica no final do século e o conseguinte desfecho na guerra contra a invasão militar francesa, marcando o final de uma época.

A consolidação de Portugal como reino independente do rei Bourbon teria um primeiro eco político na Galiza com a organização dos batalhões galegos dirigidos pela Junta para lutar contra os franceses (Tettamancy, 1911). E um segundo eco com o desenvolvimento da imprensa na década de 1840 e as manifestações dos intelectuais soberanistas como Antolín Faraldo, que culminam no levantamento de Solís em 1846 a reclamar a independência (Otero, 1933, p. 209). A saída de Portugal do domínio bourbónico marca um

começo de cisão administrativa na Península que modificará completamente a paisagem político-social e motivará a mudança linguística do próprio termo Espanha. O seu antigo significado como nome de toda a península perde peso perante a nova força política que considera Espanha só aquela parte peninsular que está sob o governo dos Bourbons. Do mesmo modo, ao potenciar-se um novo conceito do substantivo, modifica-se também a sua capacidade adjetiva. Assim, o termo *guitarra española* ou *chitarra spagnuola* dos séculos XVI e XVII era empregado, sobretudo na península itálica, para referir a música para guitarra vinda de qualquer parte da península ibérica. Com a criação do Reino da Espanha, o adjetivo *española* aplicado à guitarra deixará de empregar-se. Na Galiza não registamos o seu uso até ao final do século XIX, quando de maneira esporádica e contrastiva volta a aparecer nas fontes galegas já com um novo significado. É no século XX que o novo significado de *guitarra española*, a referir o instrumento e a música identificados como símbolos do atual Reino da Espanha, adquirirá uma maior influência⁹⁴.

A guerra contra os franceses e todas as outras que se seguiram na primeira metade do XIX (as guerras em Portugal, as guerras carlistas) afetaram à convivência pacífica entre as gentes de modo a propiciar o refúgio nas casas e um tipo de música interior, familiar, de salão, que identificamos com o ambiente recriado nas obras de Valle-Inclán. A guitarra, que já era instrumento popular e erudito no século XVIII, achará durante o XIX um excelente campo de cultivo que se refletirá no repertório dos arquivos galegos, nutridos com música galego-portuguesa, castelhano-andaluza, francesa e inglesa, autores austríacos e alemães, e uma completa admiração pela ópera italiana. É notável o internacionalismo destes fundos, característica que na época significava necessariamente o contato e relacionamento dos intérpretes, forem profissionais ou amadores, com quase todos os países europeus do nosso entorno. A música para guitarra dos fundos musicais galegos da primeira metade do s. XIX revela-se, portanto, boa aglutinadora da música europeia e da música popular galega e peninsular.

⁹⁴ Na terceira parte veremos como no fim do século XIX começa o emprego na Galiza do sintagma *guitarra española* e, nas nossas pesquisas, é durante o s. XX quando se desenvolverá completamente essa ideia política do instrumento.

CAPÍTULO 8. A GUITARRA POPULAR GALEGA

Continuando a tradição de séculos anteriores, o povo galego tem criado e divulgado constantemente música para guitarra e outros instrumentos de corda dedilhada. Um núcleo importante, documentado já no século XIX, de criação e divulgação da guitarra foi o grémio de barbeiros. As barbearias eram locais habituais de prática do nosso instrumento. O ambiente, a continuidade no tempo e a formação de redes de músicos, especialmente nas cidades, propiciava que o nível musical das pessoas amadoras fosse elevado.

Uma outra via popular muito antiga e diretamente ligada às festas populares, documentada por toda a Europa e também na Galiza, é a dos músicos invidentes que se acompanhavam com guitarras, viajavam às festas, cantavam romances e, com o desenvolvimento da imprensa, vendiam os textos impressos em folhas volantes. A figura do músico cego é um meio de transmissão musical permanente ao longo da história galega. Lembremos a obra de Puga no século XVII. Em Castro Vicente (2010-2011) lemos que o cego é um músico profissional, um autêntico *showman* que sabe realizar o seu espetáculo e, na sua vida ambulante, toca as músicas mais modernas e mais antigas em todos os lugares por onde passa. O estigma de pobres e ruins não sempre se corresponde com a realidade. Como explica Castro, em todas as profissões há bons e maus profissionais. O repertório musical dos cegos costumava ser extenso e variado e, sem serem ricos, podiam viver do seu trabalho. Na sua infância aprendiam com outro músico cego e, uma vez preparados, começavam a desenvolver-se como músicos nas feiras e romarias, festas patronais, bodas, entrudos, bailes, tabernas. Cantavam e tocavam romances, cantares sobre crimes e desgraças, cantigas satíricas, cantos religiosos, de reis, e também repertório instrumental da época como valsas,

mazurcas, galopes, contradanças, além das peças de sabor galego como moinheiras, alalás e alvoradas.

No início do século XIX documenta-se uma disputa lírica entre poetas, em que o segundo chama de "guitarrista cego" ao primeiro. Trata-se de dois textos publicados na Corunha, em 1809, que certificam a figura do músico guitarrista invidente e o seu estereótipo na cultura popular. O primeiro é um poema assinado por um tal Doctor N. (1809), escrito em tom satírico, onde o autor critica a moda e modais da juventude feminina. O poema recebe resposta por parte de um tal Atizador (1809, p. 328) que, como denúncia, no segundo texto inclui a imagem literária do cego guitarrista: "Con lo dicho y una remesa de quintillas al *guitarrista ciego*, les echaba toda la ley". A disputa admite uma análise de género ao tempo que estabelece uma relação direta entre a poesia, a música e os guitarristas invidentes na Galiza.

A atividade musical dos cegos está diretamente ligada à literatura de cordel, que é a mais abundante e interessante amostra de literatura popular fungível. Entanto nas cidades e vilas se fundavam as sociedades filantrópicas, no campo galego viviam-se acontecimentos como o da revolução soberanista de 1846 e os seguintes anos da fome de que se fariam eco os Valladares em 1852 (Ferreirós, 2018, p. 122 e 213) e depois, em 1853, o casal Castro-Murguía (Murguía, 1886, p. 263). As e os guitarristas populares narravam estes e outros acontecimentos e mantinham em circulação a enorme rede de folhas volantes que realizavam a um tempo a função de entretenimento e informação numa época em que a profissão jornalística era ainda escassa e inconstante. Neste sentido é possível aplicar ao caso galego isto que explica Núñez (2002, p. 274-275) para a difusão de cantos cubanos na península:

Otra vía importantísima de difusión de cantos cubanos en España, quizás la más relevante a nivel popular de todas las mencionadas, se encuentra en los pliegos de cordel que cantaban los ciegos por todas las localidades, grandes y pequeñas, de la península. Las imprentas comenzaron a editar un tipo de literatura fungible que rara vez incluía un soporte musical indicado en notas. Cuando se incluía figuraba al comienzo o final del pliego, aunque normalmente se

indicaba sobre qué "son" debía de tararearse. Lo más común era, sin embargo, escuchar la melodía directamente del coplero ambulante o del ciego cantor y aprenderla. Por esta vía numerosas canciones viajaron con gran rapidez.

Na Biblioteca Geral da USC conserva-se um volume factício⁹⁵ de folhas volantes datadas em torno à primeira metade do século XIX, com romances, textos e notícias, algumas delas para serem cantadas por invidentes, barbeiros e por qualquer pessoa do comum. Os textos foram publicados soltos na Galiza, Portugal, Catalunha e Castela⁹⁶. Alguns deles estão datados, sendo o mais antigo de 1810 e o mais moderno de 1859, os dois publicados em Compostela. Vários dos textos contêm alusões à guitarra/viola e ilustrações com pessoas a tocarem este instrumento e outros cordofones dedilhados. Há também reimpressões de textos publicados originalmente noutras cidades e impressões originais galegas. O volume chegou à BUSC através dos fundos da *Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago*. Contém um dicionário sobre o Reino de Galiza de José de Villarroel, ao que estava subscrito o guitarrista Rafael de Seixas⁹⁷, um discurso do regente da Audiência da Corunha de 1842 a conter uma descrição dos delitos penais vigorantes na Galiza, vários volumes, de janeiro a junho de 1839 da revista *El Castellano*, publicada em Madrid por Ignacio Boix com conteúdos diversos e sociais, uma série de livrinhos religiosos e uma longa série de folhas volantes com poemas, romances, lendas e histórias para tocar e cantar. O volume acaba com uma crónica da revista *Abeja Literaria*, outras questões eclesiásticas e um Regulamento de asilo de espanhóis em Portugal com data de 1854.

Todas as folhas volantes deste volume referidas a textos para serem cantados foram publicadas depois de 1833, quando se dissolve

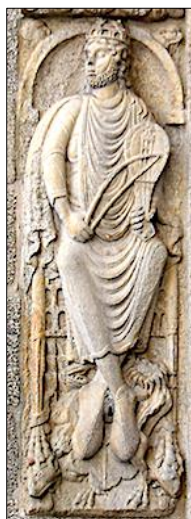
⁹⁵ Este volume acha-se na cota: RSE.FOLL XIII. Outros volumes com folhas volantes que também foram consultados por nós têm as cotas RSE.FOLL XII, RSE.MISC 16 e RSE.VAR 11.

⁹⁶ Botrel (2001) lembra-nos que os pregos de cordel são um género literário solto, entre o mundo da impressão de textos e imagens e o da canção popular, e que perdem o seu objetivo inicial ao serem encadernados. As impressoras dos pregos de cordel costumavam ser editoras de livros de texto correntes.

⁹⁷ Guitarrista e membro da nobreza galega visto no capítulo desta segunda parte dedicado ao Pleito Baradat-Ozores.

a madrilena *Hermandad de Ciegos*, constituída em 1581, que dava privilégios exclusivos aos invidentes da confraria para a venda de papeis impressos e para cantar canções populares (Fernández, 2001). Portanto, estes textos poderiam legalmente ser interpretados nas ruas e outros locais públicos por todo tipo de intérpretes, além dos músicos cegos.

Bastantes dos textos são acompanhados de desenhos de figuras humanas com instrumentos, sendo numerosas as representações de guitarras. Um dos desenhos que mais se repete, publicado em Compostela, é o do trovador, um homem vestido em estilo antigo que senta sobre uma rocha ou elevação natural da terra de modo a imitar o cruzamento das pernas do Rei Davi representado na Catedral compostelana no seu trono:



Im. 128, 129 e 130: Trovador s. XIX (esquerda). Rei Davi da Catedral (centro). Mísula de S.^a Maria Salomé (direita).

Em Compostela temos um outro exemplo, o da mísula com o tocador de rabeca em imitação também do Rei Davi, que se acha na portada da igreja de Santa Maria Salomé, datada do século XII. A obra está bastante desgastada pelo tempo, mas ainda pode identificar-

se a figura antropomorfa de grande cabeça, sentada do modo descrito, a tocar uma rabeca.

Neste volume factício também estão representados outros tipos de cordofones dedilhados da grande família das guitarras, o que amostra quer o seu emprego na época, quer a sua evocação e simbolismo musical. Na seleção abaixo vemos um instrumento de feitura antiga, do estilo do alaúde, seguido de um cistre tocado em posição esquerdina e uma guitarra romântica acompanhada por um violino, que é uma das formações mais populares da época:



Im. 131, 132 e 133: Imagens de guitarristas homens nas folhas volantes.

As mulheres guitarristas também são representadas. Nos exemplos a seguir todas estão de pé, modo muito popular de tocar o instrumento que já temos visto tanto nos exemplos anteriores, quanto no primeiro capítulo nas figuras femininas do Caraminhal e de Vila Garcia. Esta posição permite a deslocação da intérprete ao tempo que uma correta emissão da voz. Também é comum a posição inclinada com a parte do braço mais elevada e a caixa descansando na parte inferior. A terceira figura desta seleção eleva o seu pé esquerdo para apoiar melhor o instrumento. Na segunda figura parece ver-se uma cabeça de guitarra a conter nove pontos com as suas cravelhas o que poderia representar uma guitarra de cinco ordens com a prima simples, mais própria do final do século XVIII. O primeiro e terceiro instrumento, ainda não apreciando-se todos os pormenores, parecem já guitarras românticas de seis cordas simples.

As cantigas populares faziam parte dos textos distribuídos nas folhas volantes. Através delas podemos rastrear mais pegadas da guitarra na música popular galega. O investigador Carlos Rey Cebral⁹⁸ realizou uma excelente pesquisa de cantigas galegas a conterem nomes de instrumentos tradicionais, entre eles, a guitarra/viola, pois ambos os nomes aparecem na literatura popular galega.



Im. 134, 135 e 136: Imagens de mulheres guitarristas nas folhas volantes.

Recolhemos e comentamos aqui uma seleção do trabalho de Rey Cebral colocando o foco nas cantigas que nos chamaram mais à atenção por manifestarem dados relevantes para a nossa tese. Na primeira cantiga há uma interessante alusão à vila de Carinho, que ainda hoje é um foco de guitarristas e agrupamentos com guitarras. A copla nomeia um guitarrista, Vicente Virinho, que poderia ser o mesmo vizinho de Ortigueira (Santa Marta) que aparece em 1809 colaborando com a organização comarcal contra os exércitos franceses do general Ney (Vázquez, 1809). Com efeito, a vila de

⁹⁸ José Carlos Rey Cebral (Vila Garcia de Arousa, 1957) é um folclorista de reconhecido prestígio na música popular galega. Publica os seus trabalhos desde 1985 até à atualidade. Colaborou nos projetos *El romancero Panhispánico* (Fraile, 1991) e a coleção *La tradición musical en España*, v. 5, 17 (1987 e reedições), premiados pelo Ministério da Cultura. Atualmente tem em elaboração o livro *Os instrumentos tradicionais na lírica popular galega*. O seu currículo está disponível em: <http://galegos.galiciadigital.com/gl/jose-carlos-rey-cebral>. Rey Cebral mantém um blog com conteúdos sobre o património de Vila Garcia em: <http://www.patrimoniovilagarcia.com/carlos-rei-cebral1.ws>.

Ortigueira está situada entre as de Espasante e Carinho. Se estamos no certo, esta estrofe poderia datar-se dos primeiros anos do s. XIX⁹⁹:

Embarquei-me numa lancha
de Espasante pra Carinho,
oim tocar a guitarra
de dom Vicente Virinho.

Na segunda cantiga que comentamos aparece um 'guitarreiro' de Merza (Vila de Cruzes), que poderia ser tanto um guitarrista famoso na comarca, quanto um construtor de guitarras ao tempo que guitarrista:

O guitarreiro de Merza
toca e toca todo o dia,
quando vai chegando a noite
acabou-se-lhe a alegria.

As cantigas também dão pistas sobre as madeiras com que estavam feitas as guitarras e o tipo de cordas que se empregavam. A madeira de pinho foi, desde sempre, um material imprescindível, mas também a de salgueiro parece ter sido empregada na Galiza na construção de guitarras. As cordas de metal situam a primeira copla no final do s. XIX, e além disso, a estrofe nomeia mais um intérprete anónimo, da vila de Ares, também no litoral Norte da Galiza, perto do Ferrol:

Esta guitarra é de pinho,
as cordas são de metal,
o mocinho que a toca
de Ares é natural.

A guitarrinha da seguinte copla sugere tanto um diminutivo carinhoso quanto a imagem de uma guitarra pequena e aguda, como as já vistas no anterior capítulo. É conveniente lembrar que os diversos

⁹⁹ A transcrição das letras das cantigas é nossa e está adaptada à ortografia atual do português estándar (Acordo Ortográfico de 1990) mantendo as características populares galegas.

tamanhos do instrumento foram de uso comum em toda a Europa e, mais tarde, foram transportados para a América, onde continuaram o seu desenvolvimento. Portugal ainda conserva as suas violas históricas de diferentes tipos segundo o local de construção e já no Brasil achamos inúmeras variantes nominais e de construção destes instrumentos, todos a integrarem a ampla família das guitarras/violas¹⁰⁰:

Tenho quatro pandeiretas,
guitarrinha de salgueiro,
tenho trinta e sete amores,
não sei qual será o primeiro.

A seguinte copla recolhe o emprego da palavra galego-portuguesa 'vintém', que era a moeda de vinte réis vigorante durante os reinados de Fernando VII e Isabel II até 1868. Por isto poderia datar-se de antes da instauração da peseta, mas os dicionários recolhem o uso da palavra também no século XX, além da expressão "não valer um vintém" para significar que algo tem pouco valor¹⁰¹. A ironia da quarteta assenta na viola barata que soa bem e, implicitamente, diz uma verdade profunda que interessa ao carácter galego, em virtude da qual a qualidade do que se faz depende muito mais da capacidade do feitor ou intérprete (quem "toca") do que o instrumento empregado. A viola não toca sozinha, ela é tocada por

¹⁰⁰ Veiga (1966, p. 131) nos informa da existência em Portugal da viola braguesa ou minhota, a viola amarantina, a de Coimbra ou toeira, a beiroa e a campaniça. Vilela (2011, p. 113) no Brasil indica nomes diversos pelos que é conhecida a viola caipira ao longo do país: a sertaneja, a de dez cordas, a cabocla, a viola de arame, a viola de folia, a nordestina, a de repente, a de festa, a viola de feira e a viola brasileira. Anderson (2015, p. 42) contribui com a viola própria do Mato Grosso chamada viola de cocho. Os nomes não devem confundir, todos estes instrumentos são integrantes da grande família das violas/guitarras, cordofones dedilhados de braço com caixa em forma de oito.

¹⁰¹ Dois dicionários históricos recolhem o verbete *vintén*: Filgueira et al. (1926) e Rivas (2001), ver DdD (2006-2018). O dicionário da RAG também contém a palavra com o significado de "Antiga moeda de cobre" e acrescenta que foi moeda de Galiza e Portugal. O dicionário Estraviz é o mais completo ao incluir as equivalências dos sistemas monetários espanhol e português: "*vintém* s. m. (1) Antiga moeda de cobre com a efígie do rei, que circulava no Brasil e em Portugal, equivalente a 20 réis. (2) Escudo de ouro do valor de vinte reais, no sistema monetário espanhol. / não ter um vintém: não ter nada". Todos os dicionários de língua portuguesa recolhem o termo 'vintém' junto do valor histórico em réis.

alguma pessoa. A posta em valor do génio do intérprete, além dos convencionalismos, é uma ideia que ecoa na Galiza durante toda a nossa história musical:

Eu comprei uma viola
que me custou um vintém,
o dinheiro pouco importa
se a viola toca bem.

A tríade céltica foi enunciada primeiro por Murguía (1865, 1, p. 253) e depois por Antonio de la Iglesia (1886, 3, p. 140) como "versificación popular en tercetos, peculiarísima de tierra galaica". Também Machado Álvarez (1881) a nomeia e compara com as *soleares* por tercetos no seu estudo sobre o cante flamenco. Todos estes autores exemplificam a tríade céltica com uma boa quantidade de coplas recolhidas pelo intelectual estradense Marcial Valladares na zona da Ulha¹⁰². Rey Cebral oferece-nos uma nova tríade com referência à guitarra e ao poder da música para influir nas emoções:

Guitarra de triste canto,
quando te colho no colo
tornas o meu riso em pranto.

Não somente o plectro era empregado para tocar a guitarra popular, mas também os dedos e as unhas. A identificação das cordas quebradas com os cabelos eriçados é uma imagem recorrente que humaniza o instrumento:

Ai Manuel, Manuel,
que borracho ves,
tocas a guitarra
coas unhas dos pés.

¹⁰² Trata-se de alguns dos tercetos populares galegos que Marcial Valladares tinha ordenado em estrofes com certa continuidade temática a imitar uma narração. Valladares também tinha musicado a melodia com acompanhamento de piano e recolhido tudo sob o título "Cantar do Pandeiro" (duas melodias) no cancionero intitulado *Ayes de mi país* (1867), publicado em 2010 por Orjais e Rei-Samartim.

Tocade essa guitarra,
repenicade esses dedos,
se se quebrassem as cordas,
assi ficam meus cabelos.

De novo a imagem do guitarrista cantor acompanhada de metáforas a descreverem uma boa voz, fina e afinada como a de um jovem que aprendeu a cantar e potente como a de um galo. A referência ao bairro remete a copla para uma possível origem urbana:

Quem me dera uma guitarra
para cantar neste bairro,
coa voz dum creguinho novo
e coa garganta dum galo.

Um referente fundamental na Galiza, a gaita galega, é também alvo das coplas de viola. A expressão "tocar a viola" na seguinte quadra parece significar "falar", "parolar", ou mesmo "enganar", por isso quando o gaiteiro toca a viola ele não está a tocar a viola de facto, ainda menos a gaita, pelo contrário significa que está a falar muito:

Dos Chãos a Facós
tudo é parola,
ali está tocando
o gaiteiro a viola.

Rey Cebral recolhe um outro ditado popular que nos pareceu eloquente, tão antigo quanto moderno, cuja datação resulta difícil de determinar: "Palavras sem obras, guitarra sem cordas" e nomeia também algumas cantigas recolhidas na Límia Baixa por Xocas¹⁰³ (Lorenzo, 1973, p. 103), que recordam o Padre Feijó e a sua lembrança das gentes portuguesas atravessando Ourense de caminho a

¹⁰³ Xaquín Lorenzo Fernández "Xocas" (1907-1989), ourensano, foi um grande estudioso da etnografia galega, discípulo e continuador do historiador galego Florentino L. Cuevillas. O seu irmão Xurxo tocava diversos cordofones dedilhados. Rey Cebral recebeu de Xocas algumas das cantigas que figuram nesta tese, recolhidas em 1987 na romaria da Virgem do Faro, na Límia Baixa. Por sinal, Facós, em Lobeira, é o lugar de nascimento dos irmãos Lorenzo Fernández.

Compostela sempre acompanhadas de uma viola. Não sabemos se foi tanto movimento de violas por Ourense o que deu na segunda metade do século XIX curiosos frutos guitarrísticos que trataremos na terceira parte desta tese:

Minha Virgem do Gerês
tem uma janela nova
para ver os portugueses
como tocam a viola.

Para rematar este apartado sobre a guitarra/viola popular galega, lembremos a primeira estrofe do romance de Dona Silvana, recolhida no *Cancionero Musical de Galicia* (Sampedro, 1942, I, p. 119 e II, p. 38) cantada por Lucia Dominguez, de 68 anos de idade, em Cercedo, em 1904:

Estando Dona Silvana
no jardim que o Rei lhe tinha
dixo tocando a viola
à beira da figueirinha...

CAPÍTULO 9.

O *BIEDERMEIER* GALEGO

Em 1807 o exército francês ocupa Portugal, em 1808 invade Galiza e em ambos os lugares começa a conhecida como Guerra do Francês ou grande guerra contra Napoleão, que durará até 1814. A revolta e organização do povo e das tropas galegas que fizeram parte nessa confrontação marcou durante décadas a vida das gentes de todas as classes sociais e constituiu os primórdios da reclamação de soberania que terão eco na metade do século (1846) e agromarão no período auroral do Ressurgimento.

Há dois elementos sociais fundamentais que começam a conformar-se na vida galega das primeiras décadas deste século. Um deles tem a ver com a migração progressiva das famílias fidalgas com residência única no campo, onde moravam em Paços ou Casas Grandes perto das suas propriedades e das pessoas que trabalhavam as terras, para os núcleos urbanos onde tinham adquirido alguma propriedade e desfrutavam da proximidade do poder político, dos cartórios e da crescente vida citadina. Mas, a riqueza desta fidalguia continuava a assentar nas propriedades de origem. As novas moradias nas cidades afastavam estas famílias do povo que cuidava dos seus bens no campo e este facto traria não poucas consequências para ambas as classes sociais.

O segundo elemento dá-se no próprio núcleo urbano. A Galiza urbana desta época caracteriza-se por um conflito de elites entre estas famílias fidalgas, originárias do campo e legitimadas na sociedade do Antigo Regime, e a aparição de uma nova elite filha dos novos tempos e legitimada no comércio, no exército e na administração do novo Estado. O afastamento cada vez maior das classes populares debilitará a fidalguia já em decadência, que começa a se dissolver na vida das cidades onde inesperadamente se encontra com os elementos da nova elite, em algumas ocasiões formada por gentes de fora da Galiza.

Sobre este substrato, as desamortizações de 1836 (Mendizábal) e 1854 (Madoz) aprofundarão a fenda aberta entre os senhores e os trabalhadores das terras.

Tanto nas vilas como no campo é nessa nova sociedade emergente que a burguesia desenvolve uma expressão musical de interior, afastada das batalhas e propícia ao desenvolvimento da música de salão, em que a guitarra terá um papel fundamental. Os alemães nomearam essa época como período *Biedermeier*. Para descrever aquela arte da burguesia realizada no interior das casas num contexto de conflitos armados continuados, a Alemanha escolheu a figura literária de Gottlieb Biedermaier¹⁰⁴, criada pelo poeta Ludwig Eichrodt (1827-1892), que depois passou a descrever o espírito artístico da primeira metade do s. XIX alemão (Yates, 2001). Queremos ver nessa expressão de contenção, mistura de resignação e pacifismo, uma reação perante a instabilidade sociopolítica que originava a mudança de Regime, a criação dos novos Estados-Nação e da nova indústria, em definitivo, a consolidação do Capitalismo como modelo económico que determinava o destino dos países europeus.

Por esse motivo histórico comum a toda a Europa vemos um paralelismo na Galiza. O nosso período *Biedermeier* poderia representar-se pelo final da Guerra do Francês (1814) até ao levantamento soberanista de Solís (1846). Dentro da nossa literatura cabe imaginar um Gottlieb Biedermaier galego como o Senhor de Montenegro de Valle-Inclán, representante dessa fidalguia em decadência que observava a mudança dos valores éticos e morais, profundamente influídos pelos negócios e o liberalismo que contradiziam as relações tradicionais entre as pessoas e revolucionavam a vida social galega. A retirada dos campos de batalha levava a um recolhimento doméstico proclive ao desenvolvimento artístico. A música, a literatura, o desenho eram atividades prolixamente cultivadas pela burguesia galega. E na

¹⁰⁴ Gottlieb Biedermaier (*sic*) foi um personagem fictício, popularizado no jornal *Fliegende Elssner* (Folhas Volantes), um cidadão que se afasta das guerras e procura a tranquilidade e sobriedade doméstica. Pelo seu apelido ficou conhecido um estilo artístico popular na Alemanha e na Áustria, a indicar o período entre os anos 1815 e 1848.

primeira metade do século, a guitarra era o instrumento protagonista destas reuniões familiares.

9.1. A GUITARRA, PROTAGONISTA DESTA ÉPOCA

É conhecida a presença de pianos nas casas da burguesia galega da segunda metade do s. XIX. Na primeira metade, porém, os pianos não eram tão abundantes e só algumas famílias privilegiadas possuíam um para serviço próprio e concertos ocasionais. Alguns dos pianos mais antigos são o fortepiano conservado no Paço de Tor, em Terra de Lemos, da casa Longman & Broderip de Londres, ativa entre 1767 e 1795 (Cole, 2002-2015). Da mesma época, o fortepiano para o que o organista Diego Antonio Machado escreveu três peças galegas durante a sua estadia na Corunha (Díaz, 2016, p. 54). Entre os primeiros pianos conservados estão os da família Torres Adalid da Corunha e o da família Valladares de Vilancosta. Um deles pode ver-se no magnífico retrato de Josefa del Adalid, mãe do guitarrista Fernando de Torres Adalid, um piano marca William Rolfe (Londres) datado em torno do ano 1810 (Queipo, 2015, I, p. 131). Do piano da família Valladares, da casa Hosseschruders e sobrinhos, sabemos que foi encarregado e comprado por José Dionisio Valladares, pai de Marcial e Avelina, sendo construído perto de 1840 em Madrid (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 21). Em Ponte Vedra documenta-se na família Méndez-Núñez um piano na primeira metade do século (Orjais, 2018)¹⁰⁵.

Um elemento que ilustra sobre o número de pianos na Galiza nesta época são as cartas, datadas de 1834, que escreve precisamente desde Londres Martín de Torres, pai do guitarrista Fernando de Torres Adalid, onde destaca em duas ocasiões que na cidade londinense era comum haver um piano em cada casa (Queipo, II, p. 373 e 374). Ao expressar isto como se fosse um facto inusual, inferimos que na

¹⁰⁵ Casto Sampedro dá referência de vários pianos e pianistas em Ponte Vedra (Groba, 2011, p. 92). Além destes, temos notícia de haver pianos no mosteiro de Valdeflores e no paço de Moldes (Boborás). Conserva-se também o piano do músico mindoniense José Pacheco (1784-1865). Logo nos meados do século e já andando o último terço o número de pianos aumenta e são conhecidos os das casas de Rosália (Padrão), os López-Cortón (Vijoi), o de Pintos Fonseca (Ponte Vedra), os alugados por Canuto Berea e mais.

Galiza não era tão comum a presença de pianos nas casas galegas. Há que ter em conta que na Londres do século XVIII havia já várias oficinas de construção de pianos e na Galiza todos os que conhecemos dessa época são importados.

A guitarra, como vimos no capítulo anterior, era instrumento popular e erudito galego já em séculos anteriores, documentado desde a História Compostelana até às festas populares, com uso do instrumento entre as pessoas com diversidade funcional e com presença constante nas representações iconográficas de todos os séculos desde o XII. Delas queremos lembrar a escultura espetacular da marquesa de Valle-Inclán (s. XVIII) a tocar uma guitarra de construção antiga, evocando o valor que lhe dava tanto à música quanto ao instrumento. A presença ininterrompida da guitarra na nossa história vem a explicar a atividade musical, quer popular, quer burguesa antes da introdução maciça do piano.

É bem certo que esta presença constante não tem o seu reflexo no número de instrumentos originais conservados. Tenha-se em conta que o conhecimento que há sobre os instrumentos da primeira metade do século XIX provém na sua maior parte da conservação dos originais na atualidade. As guitarras, instrumentos mais frágeis e portáteis, suscetíveis de acabar inopinadamente numa lareira ou de ser quebrados, conservaram-se em menor quantidade. Mas essa vida volátil contrasta com o amplo uso do instrumento, o qual, longe de significar que havia poucas guitarras, antes implicaria uma atividade construtora equivalente à perda dos instrumentos. Dessa atividade temos algumas notícias na segunda parte do século, tratada mais para a frente.

Por ser instrumento harmónico e apto para o acompanhamento da voz, a guitarra é o instrumento mais comum em todas as casas da burguesia nesta primeira metade do século. Mas não deixa de o ser inclusive depois da introdução maciça do piano. Os ecos desse protagonismo ressoam na literatura novecentista, onde a guitarra não falta nos pequenos conjuntos das reuniões familiares, em tabernas, barbearias e nas ruas. Mais tarde, organizadas pelas Sociedades Filantrópicas, começa a formação das orquestras de plectro e todo tipo

de agrupamentos camerísticos que no fim do século XIX viverão uma época dourada em todo o território galego.

9.2. PLEITO POR UMA GUITARRA, 1813-1817

Um exemplo da alta estimação da guitarra entre a nobreza galega oferece-o o pleito que teve lugar de 1813 a 1817 em Compostela entre a Condessa de Oleiros, Dona Manuela Ozores, e o médico do Exército, de origem catalã, Dom Cristóbal Baradat¹⁰⁶. O processo judicial ilustra o choque, antes aludido, entre a antiga elite fidalga e a nova elite liberal. Um elemento curioso deste pleito que chama à atenção do leitor atual é a falta de separação de poderes, pois o *Alcalde* (Presidente da Câmara) é o juiz que julga, propõe e dispõe¹⁰⁷. Era 1748 quando Montesquieu formulava em *O espírito das leis* a necessidade da separação de poderes, mas em 1813 ela ainda não era efetiva no Reino da Espanha (Morell, 1982) daí que a denunciante tivesse que dirigir a sua denúncia ao presidente da câmara compostelana.

Era o ano de 1811 e a Condessa Viúva de Oleiros¹⁰⁸, com residência na cidade de Compostela, partilhava morada com o seu cunhado D. Rafael das Seixas¹⁰⁹ quando este ficou doente. Devido à gravidade da doença, o Seixas solicitou os serviços do médico

¹⁰⁶ O pleito acha-se no *Arquivo do Reino de Galicia*, Real Audiência, cota: 11166/39. Trata-se de um feixe de vinte e nove fólios cosidos, com uma capa e alguns fólios em branco.

¹⁰⁷ O termo castelhano *alcalde* é voz que provém do árabe *alqádi*, que significa precisamente "o juiz" (DRAE).

¹⁰⁸ Manuela Nicolasa Ozores e Espada, filha dos Condes de Priegue, casou com o primeiro Conde de Oleiros, Manuel Losada e Bernaldo de Quirós, em 3 de setembro de 1798. Ficou viúva em 1809, o mesmo ano em que teve o seu filho, Joaquín Losada e Ozores (Fernández-Mota, 1984, p. 268). Segundo a informação obtida em Geneanet (13/06/2015), a condessa voltou a casar com o irmão do seu cunhado, Rafael das Seixas e Ribadeneira, tendo com ele mais uma filha, Maria Dolores Seixas Ozores. Curiosamente, neste pleito não há nada que deixe ver que a Condessa e Rafael de Seixas estavam casados, tanto o tratamento dos juristas quanto os depoimentos das testemunhas falam da Condessa e do Seixas sempre como cunhados.

¹⁰⁹ Rafael das Seixas e Ribadeneira, da Casa de Bascuas (Arçua), estudou Leis e Cânones na Universidade de Santiago de Compostela. Regedor de Compostela desde 1794, em 1809, sendo Reitor do Seminário compostelano, contribuiu para apetrechar as tropas dos estudantes compostelanos contra os franceses (Pérez, 1998, p. 194). Segundo este pleito, morre em 1811.

cirurgião do Exército, o senhor D. Cristóbal Baradat¹¹⁰. Como não podia afrontar as despesas do tratamento, o Seixas resolveu emprestar ao médico, por um período de dois meses, uma guitarra de estimação (sic) que ele usava, em pagamento provisório e até o médico receber uma outra que ele afirmava ter encarregado. Porém, a guitarra, ou viola, como é nomeada indistintamente ao longo do processo, não pertencia ao Seixas mas à Condessa, D.^a Manuela Ozores. Por esse motivo em 20 de fevereiro de 1813, já falecido o Seixas, a Condessa reclamou a devolução da guitarra pela via judiciária. A partir desse momento seguem vinte e nove fólios de Autos por ambas as partes, em Compostela e na Real Audiência da Corunha, escritos por numerosos letrados e procuradores durante quatro anos. O Dr. Baradat iniciou várias petições de prorrogação para tentar cumprir os requerimentos do processo, sempre considerando o instrumento da sua propriedade e, portanto, sem o devolver. Esta dilatação do tempo, devida às prorrogações concedidas, provocou o aumento das despesas do processo, que deveu levar os litigantes a uma situação económica insustentável. Ambas as partes achavam-se com direito de reclamar quer a devolução da guitarra, quer a propriedade da mesma e o custo do processo. Uma das quatro testemunhas, Vicente Feijó Montenegro¹¹¹, que declarou a favor da Condessa descrevia a guitarra do modo seguinte (Pleito Baradat-Ozores, 6r):

una Guitarra que le vino de Cadiz de seis ordenes con su Caja Cerradura y llabe, aforro de Baieta verde y como vibian juntos el D.ⁿ Rafael y su Cuñada la Condesa usaban comunmente de ella. Sabe igualm.^{te} que el citado D.ⁿ Rafael la prestó al Cirujano S.^r Xptoval Baradat con quien consultaba sus males, y esta consideracion pudo ser el movil para el prestito, y que aora resiste debolberla a su Lex.^{ma} dueña, sin tener a su entender la menor razon y aunque parece alega dadiba o regalo puede ser supuesto; pues que la señora estima mucho esta alaja que le costó tres onzas de Oro segun ella dijo.

¹¹⁰ Um médico Baradat aparece graduado em 8 de janeiro de 1766 (Massons, 2002, p. 312).

¹¹¹ Vicente Feijó Montenegro era mestre das filhas da Condessa, não sabemos se familiar do escritor homónimo recolhido por Carvalho (1981, p. 119) e aparentado com a família Feijó Montenegro de que também fazia parte o Padre Feijó. Segundo as informações do pleito (PBO, 4v) Vicente Feijó teria 28 anos em 1814.

As outras três testemunhas da Condessa eram: 1) Juan Manuel Zisneros¹¹², 2) Basilio Modesto de Guerra, do qual só sabemos que era um criado da Condessa; e 3) Joseph Benito Gonzales das Seixas, que teria mais de 50 anos, seria um possível parente de Rafael das Seixas e organeiro compostelano¹¹³. É chamativo o seu testemunho pois explica que o finado lhe mostrou a sua preocupação por ter emprestado a guitarra a pessoas que não eram professores, o que pode dar uma ideia da qualidade da guitarra e do apreço que lhe tinha a família. Também o facto da guitarra ser de seis ordens poderia indicar um uso como instrumento solista, além de acompanhante da voz ou de grupos de câmara.

O *Alcalde Constitucional* de Santiago, D. Ramón Rey¹¹⁴, resolve que um Perito estabeleça o preço real do instrumento. Mas a resolução do Perito foi não admitir sequer o valor de 500 reais para a guitarra (PBO, f. 8r). Segundo as informações consultadas (Ruiz, 2013) uma onça de ouro, a 8 escudos a onça, e 40 reais o escudo, dava um total de 320 réis. Portanto, três onças de ouro seriam equivalentes a 960 réis¹¹⁵. Se a guitarra gaditana da Condessa de Oleiros tinha esse valor ou aproximado, é certo que a intervenção do Perito a prejudicava, como se afirma em Auto posterior (PBO, f. 9r). Com esse preço, pode supor-se que a guitarra seria um instrumento elaborado com boas madeiras e provavelmente por um experto artesão¹¹⁶.

Os portos galegos mantinham na altura um forte comércio com a cidade de Cádiz que, além de ser famosa por causas políticas,

¹¹² Zisneros frequenta a casa da Condessa desde criança, é um possível membro da família dos poderosos Condes de Gimonde, que na altura teria 40 anos. Aparece também a sua irmã Maria Rita que poderia ser a nomeada em Picallo (2004, p. 179), seriam ambos irmãos do regedor de Compostela, Pedro Maria Cisneros (Picallo, 2004, p. 188).

¹¹³ Gonzales das Seixas, autor do órgão das Dominicás de Belvis entre 1791 e 1793 (López, 2002, p. 416) e do de Santiago da Corunha em 1795 (Couselo, 2005, p. 393). Ver também Pérez Costanti (1925-1927, III, p. 34-35).

¹¹⁴ Poderia tratar-se de Ramón Rey Pérez (1783-1855), professor de Direito Canônico na Universidade de Santiago de Compostela e presidente da Câmara em 1844 que, segundo se vê neste pleito, em 1814 tinha o cargo de *Alcalde Constitucional*.

¹¹⁵ Entendemos esta cifra de modo aproximado por falta de informações mais exatas da época em questão.

¹¹⁶ Abril, Alcaide e Gutiérrez (2017, p. 111) referenciam guitarras de preços muito diversos no século XVIII, em Madrid. Desde os 40 até aos 3000 réis dependendo do luthier, da qualidade das madeiras, do tipo de ornamentação, da idade do instrumento, etc.

também o era por trabalhar lá um grupo de excelentes construtores tais como José Benedid (1760-1836), Josef Guerra (1770-?), Juan Pagés (1741-1821) e outros membros da família Pagés (Romanillos e Harris, 2002). Qualquer um deles poderia ter construído a guitarra de seis ordens com estojo por valor de três onças de ouro que a Condessa de Oleiros afirmava ter adquirido para uso próprio e, como sabemos, também para o da sua família. Por isso, esta guitarra ou viola *de estimação*, como é denominada ao longo do processo, teria ainda um valor sentimental ainda maior do que o seu preço.

O valor do instrumento poderia explicar o empenho do médico Baradat em ficar dono de uma *alhaja* (alfaia) que sabe não ser dele e mesmo oferecer-lha à filha, como fica de manifesto noutro Auto (PBO, f. 23r). A complexidade da situação agrava-se com as reiteradas incomparecências do Baradat, apesar das convocatórias judiciais. Porém, em toda a extensão do pleito não temos achado um único documento onde o juiz explicita a condena a devolver a guitarra. Neste senso, somente está o manifestado pelo procurador de D.^a Manuela Ozores sobre a obriga da devolução (PBO, f. 24r): "y su empeño decidido de yncomod.^r a mi p.^{te} y a q.^e no puede quitarle la Gloria de bolberle esta Alhaja q.^e yndebidam.^{te} le ret.^e". Tradução nossa: "e o seu empenho decidido (do Baradat) de incomodar à minha parte e que não pode tirar-lhe a glória de devolver-lhe esta alfaia que indevidamente retém". Além disso, os autos finais condenam Baradat a pagar as despesas do processo. O pleito começa em 20 de fevereiro de 1813 e acaba em 6 de fevereiro de 1817, com arredor de 25 ofícios realizados por diversos letrados e juízes, em que destaca um estranho silêncio durante todo o ano de 1815. É possível que alguns dos documentos se tenham extraviado ou conservado noutro lugar e este conjunto de Autos, com ser extenso, não seja completo. Em qualquer caso, este documento oferece um excelente cenário para entender a sociedade compostelana daqueles tempos e a importância da guitarra como instrumento imprescindível nas primeiras décadas do século. Um itinerário do processo e a transcrição dos Autos mais importantes acham-se no apartado dos anexos.

9.3. AS GUITARRAS CONSERVADAS NA GALIZA

Na atualidade localizamos bem conservadas na Galiza três guitarras originais da primeira metade do século XIX. Todas parecem construídas na França. Das que localizamos o construtor, situamo-las nas décadas de 1830 e 1840. Dos meados do século, e de autor desconhecido, deve ser também a primeira das duas guitarras de Javier Pintos Fonseca, guitarrista de final do século que trataremos mais para a frente. Agora comentamos a guitarra da família Salaverri de Mondonhede e, como curiosidade, mencionamos uma outra de recente aquisição.

9.3.1. Viúva de Parizot e Lauriol

Esta guitarra pertenceu à família Salaverri, de Mondonhede, desde que na primeira metade do século XIX algum dos seus membros, provavelmente Juan Gilberto Salaverri, a adquiriu para uso dele e possivelmente dos seus filhos. Segundo a informação da família¹¹⁷, Juan Gilberto Salaverri de la Pedrera¹¹⁸ (1782-1856), vizinho de Mondonhede casou com a mindoniense Josefa Fernández Fernández (m.1835). Entre 1814 e 1833 tiveram sete crianças¹¹⁹. Segundo a estimacão das faixas temporais comparadas com os documentos sobre a história musical da família, a sua filha primogénita Francisca Salaverri Fernández (1814-?) e o seu irmão Pedro (1817-1898) teriam por volta dos 18 e dos 15 anos quando chegou a guitarra à casa dos Moinhos, perto de 1832. O mais provável é que o pai Juan Gilberto tivesse comprado o instrumento para estudo e uso de toda a família, especialmente para a educação das crianças, como era habitual nas famílias acomodadas da época. Pedro casou

¹¹⁷ Agradecemos a ajuda à família Salaverri-Leiras, especialmente a Luis Joaquín que nos brindou a árvore genealógica que tinha elaborado e ajudou a determinar que membros poderiam ser estes Salaverri. Tudo o relativo à família Salaverri sai destas informações.

¹¹⁸ Filho de Juan Sebastian Salaverri e Jacinta Martina de la Pedrera, que chegaram de Urdazubi (País Basco) para estabelecer-se em Mondonhede como curtidores no último terço do s. XVIII.

¹¹⁹ Francisca (1814), Pedro (1817), Luis (1819-1854), Juan (1821-1866), Maria Josefa (1823-26), Andrea Ramona (1825-28) e Andrés (1833).

com Maria Bermúdez Barja e tiveram três filhas e um filho: Ramona, Maria Josefa, Pascuala e Pedro Salaverri Bermúdez. Segundo as nossas pesquisas, Pedro Salaverri Bermúdez, solteiro, era advogado quando aconteceu a morte do seu pai em 1898. Este Salaverri pode ser o guitarrista recetor do envelope carimbado em 1908 que acompanha a guitarra, entre outros documentos que analisamos mais para a frente.

Entre os anos 1820 e 1862 estão documentados em Bordéus vários violeiros de apelido Parisot (Parizot), dedicados à construção de instrumentos musicais. A domiciliação de todos na mesma cidade, a associação de dois deles, a presença de uma mulher viúva de Parisot e mais membros femininos dedicados à violaria e venda de instrumentos, indica que todos poderiam fazer parte da mesma empresa familiar. Documenta-se a viúva de Parisot em 1820, na rua de Saint-Catherine, como *luthier*. Em 1822 aparece um Alexandre Parisot como comerciante de música e depois, em 1837, Alexandre Joseph aparece associado a F. Parisot. Nesse mesmo ano está Lauriol como sucessor da viúva de Parisot, que fabrica, vende e repara todo tipo de instrumentos. Duas irmãs, Mmes. Parisot, documentam-se em 1853 como construtoras de instrumentos. J. Ainé Lauriol que se anunciava como sucessor da viúva de Parisot aparece ele só como construtor e/ou vendedor de instrumentos musicais em 1855. Poderia também haver algum membro da família em Nantes como construtor, e em Paris como compositor, pianista e cantor¹²⁰.

¹²⁰ Todas as informações deste parágrafo relativas aos violeiros Parisot e Lauriol foram tiradas de <http://www.lieveverbeeck.eu/> (16/07/2018). A página fornece ligação aos jornais da época onde foram recolhidas as informações, todos disponíveis na Gallica. Vannes (2003, p. 268) regista três Parisot/Parizot: Alexandre (Bordeaux), Rémy (Toul) e Jean-Baptiste (Mirecourt), mas nenhum Lauriol.



Im. 137: Etiqueta Viúva de Parizot e Lauriol, ca.1832.

Lauriol associar-se-ia à viúva de Parisot provavelmente nalgum momento entre 1820 e 1837, ano em que Lauriol aparece já como sucessor. A viúva de Parisot documenta-se na rua Pont-de-la-Mousque de Bordéus no ano 1832. Portanto, podem considerar-se as datas perto de 1832 como uma razoável aproximação temporal para a construção da guitarra romântica que se conserva na Galiza com a etiqueta Viúva de Parisot e Lauriol, com endereço na rua de Pont-de-la-Mousque.

A etiqueta diz: "V. ve PARIZOT & LAURIOL, / Rue du Pont-de-la-Mousque, n. 2, près la Bourse, / A BORDEAUX. / Fabriquent, vendent et raccommoient toutes sortes d'instrumens de musique, font des envois dans l'intérieur et à / l'Étranger". Tradução nossa: "Viúva de Parisot e Lauriol, Rua da Pont-de-la-Mousque, n.º 2, perto da Bolsa [de Valores], em Bordéus. Fabricamos, vendemos e restauramos toda classe de instrumentos de música, fazemos envios ao interior e ao estrangeiro".

A guitarra chegou ao nosso conhecimento graças a que foi adquirida no ano 2013 numa loja de antiguidades na vila de Mondonhede pelo professor Pablo Rodríguez¹²¹, músico guitarrista, quem encarregou ao construtor César Arias o seu restauro. O

¹²¹ Pablo Rodríguez, músico corunhês de brilhante carreira guitarrística, professor e concertista de guitarra.

instrumento estava muito bem conservado. Dentro do estojo de madeira cuidadosamente forrado em tela vermelha acharam-se vários objetos que passamos a enumerar:

1) Várias cordas de tripa num envelope com a inscrição "Cuerdas viejas de guitarra compradas anteriormente a 25 octubre 1910", duas delas ainda sem usar.

2) Várias cravelhas e botões de madeira noutro envelope com a inscrição: "clavijas viejas que tenía la guitarra en 25 octubre 1910".

3) Um envelope pequeno e branco com a inscrição: "Cualidades comparadas de la guitarra" onde se acha um recorte de jornal com um artigo sobre uma atuação de Andrés Segovia em Madrid¹²².

4) Um envelope mediano e azul com carimbo dos correios de Toledo e data de 9 de junho de 1908, com a inscrição: "D. Pedro Salaverri "Molinos"¹²³ Mondoñedo". Na face posterior do envelope aparecem mais dois carimbos com datas de 10 e 11 de junho de 1908.

5) Uma folha solta manuscrita a conter uma relação de citações em latim ordenadas por ordem alfabética, em formato apaisado e dobrada pela metade. A tinta é de cor castanha e as letras capitais a indicarem as diferentes secções, em formato antigo, estão visivelmente adornadas. As citações começam pelo F e chegam até ao N com uma numeração de 56 a 125. Parece um fragmento de uma obra maior, provavelmente uma antologia de frases em latim¹²⁴.

¹²² Segundo esse artigo, de jornal e data desconhecidos, Andrés Segovia teria dado nessa época no mínimo dois concertos em Madrid: o primeiro seria na sala do hotel Ritz e o segundo, perante a família real. Depois da gira pela Espanha, segundo informa a notícia, Segovia iria à América. A primeira gira americana de Segovia foi em 1920. Com estes dados achamos que a notícia poderia ser um eco galego dos concertos de Segovia documentados por López Poveda (2009, I, p. 146) entre os meses de janeiro e fevereiro de 1920. Mas o final da notícia contém o que parece uma nova informação: "NOTA.- Ayer tarde, invitado por la Infanta Isabel, dió un recital íntimo Andrés Segovia en el palacio de S. A. R., al que asistió la Real Familia, felicitando y agasajando al artista, al que auguraban grandes triunfos en tierras de América". Poveda dá conta de uma notícia do ABC de 3 de fevereiro de 1920 em que se indica que a infanta Isabel estava presente no seu último concerto no *Teatro de la Comedia* (López, 2009, I, p. 147). É possível que depois desse concerto se tivesse produzido o convite régio a tocar na Zarzuela.

¹²³ *Molinos* (Moinhos) é o nome do lugar onde se situava a casa dos Salaverri em Mondonhedo.

¹²⁴ Uma procura rápida sobre algumas das frases contidas neste manuscrito, sem nos deter muito, oferece uma relação de citações morais para a formação da boa conduta cívica. Poderia

6) Um recorte de revista com a reportagem jornalística sobre Andrés Segovia intitulada "La guitarra que Andrés Segovia lleva por el mundo", publicada em 1933 na revista *Estampa*, cujo autor é o escritor e jornalista Emilio Fornet¹²⁵.

7) Uma reportagem a duas páginas sobre a violaria italiana intitulada "La leyenda de los Stradivarius", assinado por José Casa-Ramos¹²⁶ e com fotos de violinos e do violeiro Gorgé. Tem anotada, em tinta de esferográfica, a data de 11 de maio de 1934¹²⁷.

Estas evidências deixam claro a forte mensagem histórica que contém esta guitarra e que não somente uma, mas várias pessoas, elaboraram e impediram que se perdesse. Sobre elas resumimos o seu percurso odisséico: A guitarra foi adquirida pelos Salaverri de Mondonhedo nalgum momento da primeira metade do s. XIX. Alguém da família, décadas depois, conservou a guitarra, o estojo e as cordas sem usar e as usadas, que ainda estavam colocadas no instrumento. O mesmo ou outro familiar conservou as cravelhas quebradas que em momento indeterminado, mas anterior ao 25 de outubro de 1910, foram trocadas por umas novas. Alguém já na década de 1930 teve a ideia de conservar as notícias de jornais e revistas relativas a informações sobre guitarra e violaria. E, finalmente, uma outra pessoa, ou alguma das anteriores, teve a delicadeza de incluir entre os objetos acompanhantes do instrumento esse fragmento da antologia de frases em latim, que pelo estilo da escrita poderia ser datado de meados do século XIX, ou mesmo antes, isto é, da época em que foi construída a guitarra.

ser cópia de algum original da época, mas também poderia ser uma antologia pessoal de citações de diversos autores. Na nossa pesquisa vemos que há desde versos soltos de Virgílio até frases do franciscano Fray Francisco Echarri (s. XVIII) ou do tomista Norberto del Prado (1852-1918).

¹²⁵ O artigo aparece, como o anterior, sem dados de publicação. Ramos Altamira na revista *Sexto Orden* (2009b, 0, p. 30-31) faz referência a esse mesmo artigo indicando que foi publicado na página 36 da revista *La Estampa*, 23 de dezembro de 1933 (ano VI, n. 311).

¹²⁶ Um José Casa Ramos aparece no ABC como violinista em Madrid no ano 1935 (ABC, 1935).

¹²⁷ A página web *alicantepedia.com* (Rubio, 2017) oferece uma breve biografia do violeiro Francisco Gorgé Soler, onde se indica que nasceu em 1863 e morreu em 15 de dezembro de 1933. Se estes dados são corretos, e se o Gorgé da reportagem é Francisco Gorgé Soler, parece que a reportagem seria feita em 1933 e publicada em maio do ano a seguir.

Este é, pois, o instrumento que a família Salaverri e os seus descendentes conservaram até ao ano de 2013 quando foi deixada na loja de antiguidades Regina, na cidade de Mondonhedo, e graças a isso acabou, afortunadamente, nas mãos do guitarrista Pablo Rodríguez. Os irmãos Salaverri estão documentados como duo de guitarra e bandurra no final do século XIX. O envelope com o nome de Pedro Salaverri com data de 1908 foi fulcral para determinar a origem desta joia mindoniense, fundamental para a história da guitarra galega.



Im. 138 e 139: Guitarra Viúva de Parizot e Lauriol.
Mondonhedo.

Ampliaremos a informação sobre os Salaverri no seguinte capítulo, quando abordemos o final do século. Por enquanto, até aqui as notícias relativas à guitarra Viúva de Parizot e Lauriol, que neste momento se acha em restauro.

9.3.2. Voiriot

Na Galiza conserva-se também uma guitarra Voiriot, de etiqueta ilegível, que consideramos seria construída na primeira metade do s. XIX em Mirecourt ou em Troyes por algum membro desta família de violeiros. Chegou a Compostela em torno do ano 1999, trazida por um cigano francês que vendia violinos e outros cordofones de arco. Temos em conta que a guitarra, ainda sendo original, conservada entre nós e estando atualmente em ativo, não participou da história da Galiza durante o século XIX, pelo que a sua inclusão aqui pode ser um tanto atrevida. Por isso trasladamos a informação, como curiosidade, ao apartado dos anexos, cientes de que o instrumento e o seu percurso histórico são de interesse para a história da guitarra.

9.4. OS RECITAIS DE GUITARRA

Andando o século e em paralelo com a atividade musical doméstica, começa o desenvolvimento das sociedades filantrópicas nos núcleos urbanos que organizam eventos ou veladas artísticas a conter diversos espetáculos, entre eles, o teatro, a declamação, os discursos, a leitura de poemas e, naturalmente, a música. Uma das primeiras de que temos notícia é a *Sociedad Filantrópico-Dramática* de Ribadeu, constituída em 1835 com a finalidade de "promover y fomentar el buen gusto y la afición al teatro y a la declamación". Esta sociedade arranhou o Salão-Teatro ribadense e, com o lucro que gerava o aluguer do espaço, financiava uma academia de música (Lanza, 1933, p. 198). Mais para a frente abririam em Ribadeu várias sociedades de promoção das artes e ofícios¹²⁸. Andando o século ver-se-á que as vilas do litoral galego são espaço aberto para a proliferação de grupos de plectro e orquestras de guitarra.

¹²⁸ Álvarez Lebreo (2007, p. 16-17 e 46) dá conta de que na abertura do Teatro ribadense em 1835, a banda atuou junto "a outra de Castropol". Conservam-se uns estatutos publicados em 1841 da Sociedade Filantrópico-Dramática. O *Círculo de Recreo* funda-se em 1851. Para mais sobre a história musical ribadense ver Álvarez Lebreo (2003, 2007).

As sociedades filantrópicas foram o primeiro motor da educação artística galega, tanto na organização de agrupações artísticas, sobretudo no teatro e na música, quanto na de eventos, programações e recitais. O teatro costumava incluir números musicais, quer dentro da própria obra, quer nos entreatos. Daí que a palavra "entreato" signifique hoje também "peça musical" (Infopédia, 2003-2018). Era nos descansos ou intermédios deste tipo de espetáculos onde os guitarristas amadores faziam os seus recitais e onde já se misturava a música popular com as suas estilizações eruditas. Assim, o sábado, 27 de janeiro de 1844 tinha lugar em Compostela a representação de uma obra de teatro sobre o famoso trovador galego Macias O Namorado, de romântica lenda¹²⁹. No seu intermédio soaram no Teatro Principal umas variações para guitarra tocadas por um "estudante hábil profesor" (ECdG, 1844). O tema com variações era a forma musical na moda, ligada às antigas "diferenças" e desenvolvida desde começos do século XIX, que costumava construir-se sobre temas conhecidos do público, sobretudo da ópera e do balé. Este tipo de eventos e a música que neles se interpretava foram uma das principais fontes do repertório musical para guitarra que achamos nos arquivos galegos.

Em 1847 produz-se a constituição na Corunha da *Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos*, conhecida também por Circo de Artesãos, sendo o primeiro presidente o guitarrista e cantor Jorge Yáñez Catoira, e membro da secção de música o também guitarrista e cantor, Cândido Veira¹³⁰. Estrada (1986, p. 22) regista que na festa de inauguração realizada em março desse ano, Jorge Yáñez tocou umas variações de guitarra sobre um tema da ópera *Il Pirata*, de Bellini. O ano a seguir (BMIG, 1848a) noutra função do Circo de Artesãos, Yáñez toca na bandurra umas variações sobre *Lucia di Lamermoor*,

¹²⁹ A notícia do *El Correo de Galicia* nada esclarece a respeito da obra de teatro, não obstante a publicação dez anos antes, em 1834, do romance de Mariano José de Larra *El doncel de don Enrique el doliente*, onde se recreia a vida do trovador Macias.

¹³⁰ Viera ou Veira? Pelas informações do concerto inaugural do Circo sabemos que Cândido Veira, ou Viera, participou na apresentação musical do filho de Jorge Yáñez e cantou com ele um duo da ópera *Belisario* de Donizetti para tenor e baixo. Ele faria a parte do baixo além de acompanhar-se com a guitarra. Rey (2000, p. 39) diz dele que era um "exclaustrado", quer dizer, um freire que tinha saído do convento. O seu apelido aparece como Viera no programa do concerto inaugural.

outras sobre *Norma* e uma jota aragonesa. É de supor que estava acompanhado à guitarra por algum amigo ou colega¹³¹.

Em 13 de abril de 1848 o *Liceo de Santiago*, que entendemos fosse o Liceu da Juventude, Sociedade Artística e Recreativa, fundado no ano anterior (Marco e Porto, 2000, p. 24) e frequentado, entre outras, por Rosália, Pondal, Aguirre, Neira de Mosquera e Murguía, ofereceu uma velada benéfica a favor do Hospício compostelano em cuja terceira parte, entre atuações de números de ópera e teatro, havia um espaço de luzimento do virtuosismo instrumental com a intervenção de solistas de piano e guitarra, cujos intérpretes tocaram por separado também umas variações (BMIG, 1848b).

Os concertos em público e a intensa atividade em privado faziam necessária a boa provisão de cordas de guitarra, por isso no *Boletín Mercantil* de 1848 (BMIG, 1848c) anunciava-se um armazém de música na Corunha, provavelmente o de Canuto Berea¹³², que avisava de ter recebido "un gran surtido de piezas de las mas modernas para canto, piano, flauta, violin y guitarra à los mismos precios que se venden en Madrid". A nota continua anunciando a venda de cordas para guitarra e os preços de cada tipo de corda: "primas á dos cuartos vara, segundas á dos cuartos vara, terceras à tres cuartos, cuartas bordones, á siete cuartos, quintos á diez cuartos y sextos á doce". O anúncio lembra que a loja admite toda classe de encomendas de peças musicais. A relação de preços das cordas convida a pensar no uso quotidiano da guitarra, que convivía e mesmo destacava dos outros instrumentos. Mais para a frente ver-se-á o catálogo das obras para guitarra que a loja Canuto Berea tinha à venda no seu local corunhês.

¹³¹ No catálogo de Canuto Berea conservam-se obras para guitarra sobre temas destas óperas de Bellini, concretamente de *Il Pirata* e *Norma*. E na correspondência de Canuto Berea podem ler-se várias cartas dirigidas a Jorge Yáñez.

¹³² A notícia indica que o armazém de música estava situado na rua "Cantón Grande, 25". A única loja de música documentada na Corunha por estes anos é a de Sebastián Canuto Berea Ximeno, o primeiro da saga dos Canuto Berea e fundador do negócio, que em 1845 aparece na *Matrícula de Comercio* como titular de um armazém dedicado à venda de partituras e instrumentos musicais (López Suevos, 2008, p. 16). Portanto, é razoável pensar que a nota do BMIG faz referência à loja dos Canuto Berea no seu começo, a qual passaria de pais a filhos e acabaria por ser enormemente conhecida em toda a Galiza e boa parte da península.

9.5. OS FUNDOS MUSICAIS

No contexto do ambiente fidalgo descrito por Valle-Inclán algumas famílias galegas vão colecionando partituras onde, como nas obras do literato aroução, quase nunca falta a música para guitarra. Neste apartado analisamos os legados musicais guitarrísticos das famílias Valladares (Vilancosta), Berea e Torres Adalid (Corunha), mais o cadernos de música para guitarra que denominamos Caderno do Francês (Ponte Vedra) e as folhas com a música de Arizpachoga (Lugo).

Estes fundos têm algumas características semelhantes e outras divergentes que falam sobre o modo em que foram elaborados. Diferem em quantidade de obras, nos anos em que foram colecionados, no contexto dos colecionadores, no tipo de documentos (manuscritos ou impressos) e mais pormenores que se irão vendo nas descrições. Mas têm em comum a época e o tipo de obras que contêm. Em todos os fundos acham-se danças como rigodões, contradanças, valsas, jotás, fandangos e moinheiras, temas com variações, obras adaptadas de música operística e teatral, canções para voz e guitarra, marchas e hinos, em bastantes ocasiões manuscritas e sem indicação de autor. Há cópias de partituras editadas e noutros casos não há rasto da possível edição prévia das obras copiadas. Nos casos de Valladares e Torres Adalid, do Caderno do Francês e da coleção achada em Lugo com a música de Arizpachoga, a música servia como entretenimento familiar, era para consumo próprio e de luzimento em pequenos recitais. No caso da saga Canuto Berea, além do possível interesse pessoal de algum dos membros por alguma partitura, as obras que analisamos procedem dos fundos do armazém de música que chegaram até aos dias de hoje. Portanto, estas eram obras para vender na loja corunhesa. Por esse motivo a maior coleção de partituras impressas está no arquivo Canuto Berea, sendo que nos arquivos familiares e pessoais predomina a música copiada.

Para consultar todo este repertório musical foi necessário visitar vários lugares, vilas e cidades galegas. O vasto fundo dos Valladares achou-se durante quase dois séculos na casa familiar, origem da coleção, no lugar de Vilancosta, Berres, no atual concelho da Estrada, a uns 25km de Santiago de Compostela. Vilancosta é um

lugar pequeno e relativamente afastado dos grandes núcleos urbanos. Uma parte do fundo dos Torres Adalid e o dos Canuto Berea conservam-se na cidade da Corunha, dentro do que são duas das maiores coleções de música galegas. Outra parte dos Torres Adalid está no Paço de Vilasuso (Carral) também afastado dos centros urbanos. O precioso Caderno do Francês está depositado no Museu de Ponte Vedra, e acompanhado doutras folhas soltas, mais o manuscrito barroco já comentado no capítulo anterior. A pequena coleção com a música de Arizpacochaga e outras peças foi copiada por um violinista da Capela da catedral de Lugo, em cujo arquivo se conservam estas obras.

Em praticamente todos os casos analisados a música para guitarra acha-se acompanhada de música para outros instrumentos. Isto é algo importante a ter em conta, posto que aqui veremos somente os conjuntos de obras para guitarra e pode dar a sensação de que esta música estava isolada de outras práticas musicais. Pelo contrário, todos os e as guitarristas estudadas que participaram na elaboração e desfrute destes fundos de música fizeram-no rodeados de outros instrumentistas, que em ocasiões eram membros da própria família, com os que tocavam em grupos de câmara, partilhavam recitais e assistiam em conjunto às atividades musicais, teatrais e, em geral, culturais que faziam parte da vida quotidiana na Galiza da primeira metade do século XIX.

Além dos fundos analisados de Vilancosta, Corunha, Ponte Vedra e Lugo, conserva-se na vila de Viveiro um fundo de música a conter várias obras para guitarra da primeira metade do s. XIX. Trata-se do arquivo do mosteiro de Valdeflores, hoje fechado ao público, cuja catalogação foi publicada por Patricia Rejas (2015). No trabalho desta pesquisadora vemos que o catálogo de Valdeflores contém três peças com guitarra, que são:

1) A canção intitulada *A Dios A Dios intriga*, n. 345, de autor anónimo. Fólios 1-2v. 30,1 x 21 cm. Dó Maior. Voz e guitarra.

2) A canção *Yo que soy contrabandista*, do autor Buenrostro, que pelo apelido e a data, 1806, imaginamos seja o Bonrostro pai, isto é, Ramón Bonrostro, n. 346. Fólios 3-5v. 30,1 x 21 cm. Dó Maior. Voz e guitarra.

3) Uma transcrição para guitarra, sem título, de autor anónimo, n. 391. Fólios 1-25. 31,8 x 21,4 cm, século XIX.

O autor Ramón Bonrostro e o seu filho Pablo aparecem também noutras fontes galegas de música para guitarra que veremos a seguir. A obra *Yo que soy contrabandista*, datada em 1806, pareceria pelo título uma versão com acompanhamento de guitarra da ária na ópera *El poeta calculista* de Manuel García, estreada em Madrid em 1805. A canção *Adiós, adiós intrigas* tem diversos registos na *Gaceta de Madrid* entre os anos de 1804 e 1805 (García, 2017, III). Se no apartado dedicado à música popular temos achado um intérprete de guitarra em Ortigueira nos primeiros anos do século, não parece estranho este interesse guitarrístico em Viveiro pela mesma época.

9.5.1. O fundo da família Valladares

Um dos melhores e maiores exemplos de fidalguia galega a desenvolver a sua paixão musical no âmbito familiar é o fundo musical da família Valladares. Com casa no lugar de Vilancosta, paróquia de Berres, numa paisagem galega de campo com rio no fundo, perto da vila da Estrada e não longe de Compostela, a família Valladares entesourou uma biblioteca e partitoteca que hoje são um dos acervos culturais e musicais mais importantes da Galiza. Em 2006 o músico, mestre bibliófilo e pesquisador José Luís do Pico Orjais, que já sabia da existência do fundo, convidou a autora deste trabalho para visitar a biblioteca da família Valladares, ainda situada na Casa Grande de Vilancosta¹³³. Nessa época tomamos as informações relativas ao cancionero, às Pastas Vermelhas e algumas partituras impressas. Anos depois e até 2017 continuamos a consultar mais partituras, manuscritas e impressas, que a família ia descobrindo na própria casa. As *Memorias de Familia* escritas por Marcial Valladares foram para nós uma fonte imprescindível e agora que saíram as memórias de Carlos Ferreirós Espinosa (2018), sobrinho-bisneto de Marcial e Avelina Valladares, queremos agradecer a toda a família Ferreirós, em especial a María del Carmen, a sua amabilidade e o

¹³³ Atualmente o legado da família Valladares acha-se depositado na Biblioteca Geral da USC.

esforço por manter disponível e em perfeito estado de conservação o imenso legado musical dos seus familiares.

Dentro dos grandes vazios históricos sobre a guitarra, e também sobre a história da Galiza, está esse tempo anterior a Sors em que desconhecemos a maior parte do que aconteceu com a música e os músicos peninsulares. Suárez-Pajares (1995) estabeleceu que esse vazio era mais devido à falta de pesquisa do que a uma circunstância histórica objetiva e explicou que entre os séculos XVIII e XIX existiu uma série de guitarristas ainda desconhecidos que ilustravam o trânsito musical da época clássica ao novo mundo dos Estados europeus. Neste apartado apresentamos um dos vários guitarristas galegos que, nascidos no final do século XVIII, trouxeram a transição musical ao complicado começo do século XIX.

José Dionisio Valladares (1787-1864) nasceu em Fontão (Chapa, Trás-Deça) e ali deveu passar os primeiros anos da sua vida. Sendo muito novo foi estudar ao Seminário de Lugo e, mais tarde, a guerra contra os franceses apanharia-o ao acabar os estudos de Direito em Compostela, com dezoito anos de idade. Imediatamente apontou-se no batalhão de voluntários universitários, formado em maio de 1808, integrou o Quarto Exército formado por soldados galegos e dirigido pelo general Freire em 1814, quando libertaram Tolosa (Ferreirós, 2018, p. 67, 72 e 209). De volta na Galiza, Valladares obtém o nomeamento como advogado em 1815 e casa em 1817, para morar em Vilancosta no casal que herda a sua esposa María de la Concepción Núñez. Tiveram dez filhos e filhas que na sua maior parte aprenderam música empregando os diversos instrumentos conservados na Casa Grande e outros não conservados mas amplamente documentados, como o violino ou a guitarra.

José Valladares dedicou-se às leis, à política e aos cuidados da casa. Ele, a esposa María Núñez (1786-1854) e os filhos e filhas eram fazendeiros, proprietários de diversos terrenos e bens que trabalhavam bom número de empregados e lavradoras. Depois da morte do senhor de Vilancosta, em 1865, data do Cancioneiro de Marcial Valladares, os seus bens foram valorizados em 184.900 pesetas e Marcial herdou perto de 28,5 hectares de terrenos na paróquia de Berres (Ferreirós, 2018, p. 53). Avelina, que também herdou terras e gado, teria

continuado o interesse paterno pelo bem-estar dos trabalhadores e das suas terras, porquanto se dedica ao trabalho na Casa Grande durante boa parte da sua vida adulta, que alterna com a produção poética e a publicação em jornais e revistas da época. Em 1858 Avelina é premiada com uma Menção de Honor na Exposição agrícola daquele ano pelos exemplares vacuns e os produtos do campo que apresentou (p. 488). O interesse do pai José Dionísio pela terra e quem a cuidava deixou pegada na literatura popular (Valladares, 1970, p. 68):

O senhor de Vilancosta
só a ela tem apego;
vive entre seus lavradores,
honra-se de ser galego.

Essa vontade dos Valladares de se manter perto das terras não era seguida por outros fidalgos do seu tempo e anteriores, que as abandonaram para ir morar nas cidades, distanciando-se assim da fonte das suas riquezas. Parece-nos que o facto de fazer a vida na histórica casa familiar deve ter sido um dos motivos pelo que os Valladares puderam conservar o seu património cultural em perfeito estado.

No âmbito laboral e político, José Valladares exerce de juiz, de procurador geral por Taveirós, procurador a Cortes por Ponte Vedra, secretário do Governo Civil, governador de Ourense. É nomeado vice-presidente da Deputação da Ponte Vedra e da Junta de Armamento e Defesa da mesma cidade, apresenta-se como deputado a Cortes por Ourense, e como deputado provincial por Lalim, é Chefe político e intendente na Ponte Vedra e Lugo, senador do Reino e intendente em Samora. O cidadão Valladares solicita o seu retiro em 1851, contando sessenta e quatro anos de idade, para ocupar-se por inteiro da casa familiar. No âmbito intelectual contribuiu com colaborações valiosíssimas ao mapa de Fontán, aos trabalhos estatísticos de Madoz sobre a zona da Ulha, colaborou no controle das obras da ponte na Ponte Ulha e participou, com os seus conhecimentos da maior parte do território galego os quais tinha adquirido no exercício dos seus cargos, na divisão político-administrativa da Galiza no que diz respeito às províncias, alcaldias reais e concelhos (Ferreirós, 2018, p.

85). A implicação dos Valladares foi notória tanto na vida política quanto no ordenamento da realidade galega.

Entrementes, as *soirées* ou serões musicais, no mais puro estilo *Biedermeier*, eram um importante modo de relação social da burguesia galega. Em imitação das conhecidas Schubertiadas, temos denominado Valadarestiadas (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 22) as reuniões familiares na Casa Grande de Vilancosta onde se interpretava música com participação dos vários membros da família, além de amizades e personalidades convidadas. Os encontros musicais realizavam-se na Sala da Música onde ainda se conserva o pianoforte. Além de tocarem juntos, nestas sessões faziam-se negócios, amizades, contatos, debatiam-se questões políticas e arranjavam-se problemas diversos, a música feita pelos próprios protagonistas era um modo de pacificar as relações e levar para a frente os objetivos profissionais, além de participar dos costumes que eram considerados parte imprescindível da boa educação da época¹³⁴.

As características da biblioteca fazem pensar que uma parte devia existir tempo antes do petrúcio Valladares e da herdeira da casa, a senhora Núñez, a qual receberia dos seus antecessores alguns dos volumes antigos nela conservados. A maior parte dos livros, cartas, retratos e fotografias foram acumulando-se e conservando-se ao longo dos séculos XIX e XX. Quanto às partituras, muitas delas manuscritas, parecem ter sido elaboradas pelas diferentes mãos familiares e amizades da família. No referente à datação do arquivo, a origem possivelmente erudita do vilancico (s. XVIII), que comentamos mais para a frente, e a peça para piano que Avelina dedica ao seu sobrinho Laurentino Espinosa (1861-1936) colocam o fundo musical dos Valladares entre o fim do século XVIII e o fim do século XIX. A música para guitarra e as danças mais antigas como as cachuchas, as boleras e os galopes ilustram essa música entre séculos.

¹³⁴ Conserva-se no fundo Valladares um texto intitulado *La música suaviza las costumbres*, que vem a ser um tratado de rudimentos de música, sem assinatura nem autor. O volume é um conjunto de quinze fólios cosidos com capa e contracapa. O título é eloquente a respeito da ideia de paz e a função da música como parte fundamental da educação burguesa da época. Do conteúdo destacamos a importância fulcral e descrição pormenorizada que realiza dos acordes consonantes e dissonantes. Pode consultar-se a sua transcrição no apartado dos anexos.

Pelo tipo de peças e as marcas do tempo nas partituras pensamos que José Valladares poderia ter sido o primeiro guitarrista, a falta de mais informações sobre os seus progenitores e sobre a sua esposa, a qual poderia ter imitado o costume guitarrístico da sua coetânea já mencionada neste trabalho, dona Manuela Ozores, Condessa de Oleiros. Possivelmente um dos locais de aprendizagem guitarrística para José Valladares teria sido a cidade de Compostela, durante a estadia universitária a cursar os estudos de Direito. Não se documentam tunas universitárias na altura, mas tendo em conta que em 1811 a Condessa de Oleiros tocava uma guitarra vinda de Cádiz, que há cantigas populares a falarem sobre guitarristas dessa época, e que séculos antes já se registam estudantes com guitarras, não é descabido pensar que o uso do instrumento estava generalizado na cidade, ainda mais entre a comunidade estudantil.

Um outro elemento que fala sobre a atividade musical e possivelmente guitarrística dos universitários compostelanos nessa época é a atribuição sem nomes concretos da composição do Hino da Guerra da Independência para o Batalhão Literário de 1808 (Inzenga, 2005, p. 86) que tinha integrado o próprio José Dionisio Valladares. Varela Silvari baseando-se em Inzenga e no conhecimento das cidades da Corunha, de onde era natural, e de Compostela, afirmaria no seu artigo sobre o *Hino de Riego* (BM, 1917):

El tema melódico del popular himno data de 1808: procede del *Himno de la Guerra de la Independencia*, compuesto en Julio del mismo año para el famoso *Batallón de Literarios* de la universidad compostelana.

Y, efectivamente, en Galicia toda es popularísimo: no como elemento de sedición popular, no como elemento de asonada política, sino como canto tradicional que todos recuerdan y tararean. Cualquier músico callejero más o menos espontáneo conoce ese tema melódico, y lo ejecuta públicamente como uno de tantos aires populares regionales... vulgarísimos. En Santiago es conocidísimo; en Coruña no lo es menos; y en toda Galicia es igualmente llevado y traído por los músicos nómadas de todas clases y condiciones.

Buen testigo de ello el popular Mingo de Conjo, *gaitero de la Catedral de Santiago* que lo popularizó como ninguno, y que lo

executaba con entusiasta aplauso, como número indispensable en todas las fiestas afectas a la Basílica insigne.

Y, fíjese bien el lector: Al publicar Inzenga en 1888 su libro de *Cantos y Bailes* populares de Galicia, hace ya notar la notable semejanza del mal llamado Himno de Riego con el *Himno* verdad de los Literarios antes indicado; concluyendo con la técnica y sabia conclusión "*de que antes de que se cantase como himno patriótico por la columna de Riego, ya lo tocaba como paso-doble la banda del regimiento de Asturias, mandado por el coronel gallego Quiroga, atribuyendo su composicion a D. Francisco Bañeras*", gallego también y con residencia fija en Santiago de Compostela.

Para além de dar por galego a Bañeras¹³⁵, Varela Silvari coloca uma questão interessante: a da possível origem popular da melodia que primeiro serviu como hino do Batalhão Literário de 1808 e depois poderia ter sido parcialmente transformada e popularizada sob o nome de *Hino de Riego*¹³⁶. Em qualquer caso, essa composição inicial estudantil teria adaptado a melodia popular inicial à atividade do Batalhão galego. E, ainda que Varela Silvari menciona a gaita, não podemos resistir a ideia de que no início a melodia fosse originalmente acompanhada com uma guitarra¹³⁷. Eis o hino do Batalhão Literário de 1808, da possível mão de Varela Silvari, numa tessitura muito aguda (copiado talvez de algum arranjo da peça para banda):

¹³⁵ Francisco Bañeras Torres (1786-1863) era catalão estabelecido em Compostela desde 1831, a sua intervenção na composição do hino do Batalhão Literário também não está demonstrada. Foi padrinho do extraordinário músico compostelano Hilario Courtier (Cancela, 2013, p. 39) e, em qualquer caso, poderia ser galego de adoção.

¹³⁶ Filgueira no seu prólogo a Sampietro (1942, p. 33-34), possivelmente apoiando-se no afirmado por Arana e Varela Lenzano (LIM, 1901), nega qualquer relação entre o hino do Batalhão Literário e o de Riego e atribui tudo a uma invenção de Varela Silvari. Como este assunto terá mais eco ao longo desta parte, tratar-se-á em pormenor no apartado intitulado "Uma querela historiográfica".

¹³⁷ Cortés e Esteve (2012, p. 113-116) no repasso que fazem sobre as atribuições da autoria do *Hino de Riego*, apoiam a ideia de ele provir do hino do Batalhão Literário de Compostela, e além disso indicam alguma versão publicada em 1820, em Madrid, para voz e guitarra.



Im. 140: Galicia pintoresca, 15 de agosto de 1917, p. 10.

O *Hino de Riego* acha-se no fundo guitarrístico dos Valladares anotado para guitarra no fólio 65r, em 6/8 e Lá M. Apesar da guerra, a quantidade de rigodões, contradanças, galopes e mais música de sabor francês que se acha no fundo Valladares, deixam ver que a influência francesa na família tinha sido intensa¹³⁸. Depois, a vinda das crianças intensificou na família a atividade musical. Duas delas, Avelina e Marcial, grandes figuras da literatura e a poesia galegas (Luna, 2000; Fernández, 2002), contribuíram a acrescentar e conservar o arquivo que receberam dos seus progenitores. Outras, como Sergio, Luisa e Isabel deixaram pegadas do seu cultivo musical e no caso de Sergio e Luisa, também literário¹³⁹.

As marcas deixadas nas partituras, sinais, desenhos, assinaturas e tipos de letra também ajudam a datar os documentos. Os sinais mais antigos são, entre outros, os desenhos que José Dionisio

¹³⁸ A flauta transversal de Sergio Valladares conservada é de construtor francês (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 34-35) e sabemos que os irmãos Marcial e Sergio dominavam ambos a língua francesa até ao ponto de a empregar na escrita de cartas entre eles (Ferreirós, 2018, p. 280). A presença de literatura francesa na biblioteca familiar também ilustra sobre o conhecimento e curiosidade que sentiam os Valladares por aquele país. É importante salientar que a influência cultural francesa era notável em toda a península já durante o século XVIII.

¹³⁹ Em Ferreirós (2018) podem ler-se os poemas, textos e cartas de Sergio Valladares que o distinguem como um excelente poeta e dissertador, e também o poema em galego de Luisa Valladares dedicado à terra da Ulha.

Valladares realizava desde a sua juventude e a existência de tipos de letra mais arcaicos que o resto dos que integram o fundo. Os sinais mais recentes contêm os tipos de letra correspondentes aos filhos e amizades familiares, e diversas tintas. Também há marcas linguísticas características da hesitação ortográfica em língua castelhana das primeiras décadas do s. XIX, como o emprego de x por j em, p. e., "abaxo"¹⁴⁰. O elemento mais recente é a numeração moderna das páginas, realizada provavelmente no século XX.

O conjunto geral de partituras do fundo Valladares contém obras para os instrumentos que se tocavam na Casa: piano, guitarra, voz, violino e flauta, fazendo um total de perto de setecentas peças musicais. Este repertório, reunido ao longo de todo o século, inclui uma quantidade elevada de danças entre as que destacam a grande coleção de moinheiras, as também numerosas contradanças, rigodões, boleras, cachuchas, galopes, valsas, os hinos e marchas, a música operística de Donizetti, Verdi, Truzzi, Rossini, Ricci, também valsas da família Strauss e de Tolbecque, uma obra para violino e piano de Juan Curti (Courtier) copiada por Marcial Valladares, um Hino a S. Ignacio de Loyola, um outro Hino a três vozes dedicado a Avelina e Isabel Valladares, mais um Hino ao Feliz Natalício composto para coro de tiples, tenores e baixos com acompanhamento de piano pelo amigo da família José María Gil em 1857 e dedicado a Avelina, Luisa, Isabel e Segunda Valladares. Gil também compôs uma obra instrumental para voz, flauta, violino e guitarra, com texto em galego, que enviou à família anotada em carta no ano de 1842 (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 22 e 269). A tonadilha de Laserna *La venida del soldado* e a música da Missa de S. Miguel de Sarandão (Orjais e Rei-Samartim, 2009). Uma obra de Soler (a parte para dois violinos) e outra do flautista Graaff (a parte de flauta). Entre os livros da biblioteca há um exemplar do método para violino de Cartier (1798) *L'Art du violon ou Division des Ecoles choisies dans les Sonates Italiennes, Françaises et Allemandes* e também se conservam vários

¹⁴⁰ A reforma ortográfica da língua castelhana que estabeleceu os casos do emprego de j em vez de x publicou-se em 1815 na 8ª edição da *Ortografía de la lengua castellana*. Depois dessa data, ainda que continua a hesitação por um tempo, os usos vão normalizando-se conforme as novas normas.

duos para dois violinos. Especialmente destacam as obras compostas e assinadas por diversos membros da família e aquelas não assinadas, mas das que suspeitamos podem ter autoria familiar. Também se conserva um belo caderno em cor azul com três peças para piano compostas por Marcial Valladares e várias mais por outros autores, entre eles um tal R. A. García que dedica a obra "a las señoritas de Valladares". É uma canção para voz com acompanhamento de grupo de câmara formado por dois violinos, flauta, clarinete e baixo, sobre a letra: "A un artista sin riqueza / ama la noble Leonor / pero a su acendrado amor / emvarazo es su nobleza / Con su amante / la cuitada / Desdichada! / quiere huir / mas cojida / ve apresada / a su amado / conducir". É uma canção incluída na francesa obra de teatro *El compositor y la estrangera*, traduzida ao castelhano por Juan del Peral e publicada em Madrid em 1837, que poderia ter sido interpretada durante o período que a família passou em Samora (1844-1850), onde se documenta a sua participação em representações teatrais. A música cénica de tonadilhas, entremezes, joguetes cómicos, tem um peso importante no repertório musical dos Valladares¹⁴¹.

Neste trabalho focamos a nossa análise no conjunto de música para guitarra, que representa o 19% do fundo total com aproximadamente 132 obras. Com esse número, o fundo de partituras dos Valladares resulta ser, até agora, o maior e mais importante para a guitarra dos conservados na Galiza. Estas obras estão distribuídas entre o que conhecemos como Pastas Vermelhas (PV), consultadas na própria casa familiar, contêm a maior parte das partituras manuscritas, e as Folhas Soltas (FS), partituras à parte algumas das quais foram

¹⁴¹ Na publicação de Ferreirós (2018, p. 25-26) o seu editor indica que detetou alguns textos atribuídos aos Valladares que eram doutros autores. Requeixo identifica textos de obras de teatro, que provavelmente foram assistidas ou representadas pelos membros da família Valladares. Estas obras de teatro continham música que passou a fazer parte do repertório musical familiar. Entre eles estão algumas obras teatrais como a citada *El compositor y la estrangera*, e outras de Lope de Vega e Juan Bautista Arriaza. Também se identifica um poema da catalã Josefa Massanés (1811-1887) contemporânea de Avelina e Rosália. Adiantamos que noutro manuscrito galego, o Caderno do Francês, acham-se duas canções patrióticas de Arriaza. Dada a história militar de José Valladares pareceria lógico achar textos patrióticos na sua biblioteca, mas no fundo musical de Vilancosta não figuram muitos exemplos desse tipo de canção.

consultadas no mesmo momento que as PV e, outras, em ocasiões posteriores. A descrição pode consultar-se no apartado dos anexos.

O fondo de música para guitarra de Vilancosta contém obras do final do s. XVIII e as primeiras décadas do XIX, arranjos de música operística, hinos e marchas, danças, temas variados, canções com acompanhamento de guitarra e composições próprias. As obras catalogadas classificamo-las segundo a instrumentação, separando também as obras propriamente ditas daquelas que têm um propósito didático.

Das cento e trinta e duas peças somente as onze pertencentes à coleção de canções andaluzas são impressas. As outras cento e vinte e uma são partituras manuscritas, e delas cento e onze estavam nas Pastas Vermelhas, que recolhem as peças mais antigas do arquivo. Podemos dizer, por isto, que uma parte das obras para guitarra pertencem ao fondo mais antigo do arquivo. Destacam as peças do Maestro Naya, os duos e estudos de Carulli, a música operística, a música de câmara com outros instrumentos, a moinheira, a alvorada e o vilancico, os hinos patrióticos, as obras compostas por Avelina e Marcial, a música sobre os poemas de Pastor Diaz e Espronceda, e as canções de Saldoni, Moretti, Botella, Sobejano, Ciebra, Basili, Iradier e Carnicer.

	Pastas Vermelhas	Folhas Soltas	Total
Guitarra	62	2	64
Voz e guitarra	34	14	48
Outros instrumentos e guitarra	3	4	7
Duo de guitarras	3	-	3
Exercícios, escalas e teoria musical	10	-	10
Total	112	20	132

T. 6: Classificação da música para guitarra do Fondo Valladares.

A música cénica e a interpretada nos intervalos das representações de teatro poderiam ter sido a origem de boa parte das obras do arquivo, bem como a literatura de cordel pode ter influído no repertório dos Valladares. Veja-se como exemplo disto último a canção *El Trovador*, no fólio 110r das Pastas Vermelhas, que foi altamente difundida durante a primeira metade do século XIX através de folhas volantes como a publicada em Compostela e conservada na Biblioteca Geral da USC que comentamos no apartado dos anexos.

Da música ligada aos assuntos militares há, sobretudo, marchas e hinos: dois de cada para guitarra só e algumas mais para outros instrumentos. Parece pouco em relação à quantidade total do arquivo, dada a condição militar de José Dionisio Valladares. Entre a música vocal com acompanhamento instrumental tampouco se acham canções da Guerra do Francês. Vê-se que o senhor de Vilancosta, farto de batalhar, preferiu dedicar o seu tempo às canções de amor, às árias italianas e à música de baile, repertório que provavelmente fosse mais apreçado na família. Isto também indica que a maior parte das canções para voz e guitarra seriam copiadas entre a segunda década e a metade do século, aproximadamente entre 1815 e 1850.

A moinheira e a alvorada, postas para guitarra só, e o vilancico galego incluído no cancioneiro de Marcial Valladares, e posto para voz e guitarra, são três peças de sabor galego que se juntam às outras para violino, flauta e piano que também desenvolvem estilos e formas musicais galegas. Aqui, como tratamos a música relativa à guitarra, deixamos para posteriores reflexões as obras escritas para os outros instrumentos, que representam aproximadamente o 81% do fundo.

É importante frisar que as partituras manuscritas do fundo musical dos Valladares foram copiadas por muitas mãos e letras diferentes ao longo do tempo, que há música de autor, transcrições e cópias exatas de partituras publicadas, versões variadas de obras conhecidas e obras desconhecidas ou 'novas' sem autor. A existência de cópias exatas põe de relevo a também existência de variações nas cópias das partituras, as quais podem ter vários motivos: 1) ter feito a transcrição de cor, o copista escreve aquilo que está a lembrar e não aquilo que está a ver, 2) a vontade do copista guitarrista de imprimir o seu estilo na música copiada, 3) uma variação da anterior, a vontade

do próprio compositor de mudar a sua obra, e 4) a cópia de cópias que passaram por algum dos processos anteriores.

É notável que as três peças anónimas com mais sabor galego do arquivo da família Valladares sejam três formas musicais que na música catedralícia estavam ligadas entre si e à celebração festiva do Natal. Os vilancicos de José Pacheco, Mestre de Capela em Mondonhede, começavam com uma Alvorada, que fazia as vezes do Estribilho, e acabavam com uma Moinheira, que fazia as vezes de Tonadilha em Melchor López (Trillo e Villanueva, 1980, p. 16). Não ousamos afirmar que estas três peças guardam essa relação, posto que a sua localização no arquivo é diversa e estão escritas por mãos diferentes, o que sugere tempos de anotação diferentes. Todas três pertencem à primeira metade do século XIX mas não há dados determinantes que as liguem entre si do ponto de vista formal. Por isso tratamo-las como três peças individuais, ainda que estejam especialmente ligadas à música das catedrais.

A do fólío 66r, em 6/8 e Lá M, é a primeira moinheira para guitarra que achamos nos fundos musicais galegos. Acha-se dentro do grupo de peças mais antigo do fundo Valladares e, por isso, e pelo título em castelhano (*molinera*) supomos que tenha sido copiada entre os últimos anos do século XVIII e os primeiros do XIX. Trata-se de uma melodia 'nova', esquecida nos dias de hoje, que se junta às outras aproximadamente quarenta moinheiras que contém o arquivo familiar. A sua estrutura é de duas frases, A e B, de oito compassos com repetições. A 5.^a e a 6.^a cordas da guitarra são empregadas ao ar para deixar maior liberdade técnica nos dedos e assim permitir a sua interpretação ao tempo próprio da moinheira. A melodia acha-se também no fólío 149r, posta em Sol M para instrumento melódico. Uma versão desta moinheira, em Lá M e com acompanhamento de piano, integra o cancioneiro de Núñez Robres (1866). Dado que é o único exemplo de música galega nesse cancioneiro, supomos que a melodia lhe foi enviada por algum membro da família Valladares, provavelmente Marcial.

A alvorada do fólío 72r, em 2/4 e Lá M, é também a mais antiga que até agora conhecemos das escritas para guitarra. Aparece mais para a frente no AV, fólío 128r, anotada unicamente a melodia. Esta melodia

foi a que, junto a uma seleção dos *Ayes de mi país*, Marcial Valladares enviou a Manuel Murguía em 1891, que chamamos [ms. PM 3] (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 49). A alvorada é uma forma musical galega composta por uma melodia instrumental tocada geralmente na gaita. O gaiteiro toca-a na manhã do dia da festa, indo pelos caminhos e passando por diante de todas as casas do lugar. A melodia guarda uma estrutura cujas características são: começar por uma nota do âmbito médio-grave do instrumento e progressivamente ir ascendendo, por meio de floreios e adornos, até à nota mais aguda, momento em que começa a descer também progressivamente até chegar à nota de partida. Assim, a melodia sobe e desce, como em imitação do périplo celeste do Sol. O arranjo desta alvorada apresentado no apartado dos anexos é uma elaboração da autora a partir dos três manuscritos analisados, a modificar as colcheias do baixo em imitação ao ronco da gaita por semínimas para dar um pouco mais de liberdade à melodia, acrescentar algumas partes da versão para violino à versão original para guitarra, e incorporar um compasso inicial e seis finais¹⁴².

O vilancico para voz e guitarra do fólio 106r, em 6/8 e Mi M é um exemplo claro de música de autor, provavelmente algum Mestre de Capela no s. XVIII, em Compostela, que foi recolhida pelo povo e transformada em cantiga popular. Esta origem erudita pode entrever-se na complexidade da melodia, tanto pela longitude das frases quanto pelo seu desenvolvimento harmónico. Na época em que Marcial Valladares a incluiu no seu cancioneiro a melodia já era sentida como uma canção popular, o que resulta natural pois imita claramente o ritmo de moinheira e a letra está em galego. Aachamos que a notação deste vilancico para voz e guitarra tenha sido feita muito antes da elaboração do cancioneiro, da mão do pai de Marcial. A possível origem da melodia no século XVIII e o tipo de letra com que está anotada a partitura do fólio 106r, convidam a pensar que o acompanhamento para guitarra seria copiado, e talvez composto, por José Dionisio Valladares. Em qualquer caso, Marcial teria herdado esta melodia e o seu acompanhamento dentro do fundo musical familiar. Quando foi incluída no *Ayes de mi país* era já mais uma

¹⁴² Parte deste parágrafo foi publicado em Rei-Samartim (2009). Aqui figura corrigido, ampliado e adaptado à redação da tese.

cantiga popular. Este cancioneiro é o mais antigo dos conhecidos até agora na Galiza, as melodias e letras que conformam as diferentes secções foram cuidadosamente escolhidas pelo autor, por isso, podemos considerar que este vilancico era para Marcial Valladares muito representativo dentro das cantigas natalícias galegas.

Há uma outra versão do vilancico em Dó M, em folha solta, também para voz e guitarra. Além disso, a melodia recolheu-se posteriormente no cancioneiro de Casto Sampedro e nas anotações musicais do padre Victoriano López Felpeto (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 253). A letra do vilancico parece-se, sem coincidir, com a letra de um outro vilancico atribuído ao capelão compostelano Marcos Parceros (final s. XVIII - primeiro terço s. XIX) que foi posta em música pelo Mestre de Capela da catedral compostelana, Melchor López (1759-1822) e interpretado no Natal de 1790 (Álvarez, 1952, II, p. 153-158) quando José Dionisio contava três anos de idade. A música de Melchor López foi publicada em Trillo e Villanueva (1980, p. 25-63) e graças a isso podemos saber que não coincide com a do nosso vilancico. Só podemos supor que outros vilancicos semelhantes foram compostos, interpretados e passaram ao acervo popular na mesma época e, talvez, pelo mesmo compositor. Pode ter havido representações destes vilancicos fora dos templos, mas devemos ter em conta que José Dionisio tinha estudado no Seminário Conciliar de Lugo onde estudou Latindade, Lógica, Metafísica, Filosofia Moral, e provavelmente Música, ordenando-se de prima com 14 anos em 1801 e depois passando a Compostela onde estudou Direito (Ferreirós, 2018, p. 67). É possível que ali tivesse aprendido as primeiras lições de música, e com elas, o vilancico¹⁴³. Tempo depois da sua hipotética composição ainda no século XVIII, o que chegaria a ser o senhor de Vilancosta deixou copiado o vilancico para guitarra entre os seus papéis de música, de onde mais tarde o seu filho o tomara e incluiria no cancioneiro que começou a elaborar por volta de 1840 (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 28). Vinte e cinco anos depois, no momento em que a família estava

¹⁴³ Groba (2011, p. 87) ao falar de Casto Sampedro e os seus estudos nos seminários de Compostela, Tui e Ourense menciona que "é sabido que daquela os seminaristas si participaban na vida social catedralicia, e por suposto, da música que alí se facía, sobre todo, co gallo das grandes festividades anuais".

arrasada pelo falecimento da irmã Jacoba (1852), da mãe (1854), do irmão Sergio (1855) e do pai (1864), e do ingresso no convento da irmã Segunda¹⁴⁴ (1864), época triste só animada pelo nascimento de Laurentino (1861), é quando Marcial dedica às suas irmãs (Avelina, Luísa, Segunda e Isabel) com data de 1865 o volume pulcramente anotado de melodias galegas com acompanhamento de piano.

Por último, comentaremos as obras para guitarra da autoria dos membros da família Valladares. Sobre a peça intitulada *La Soledad. Dancita*, composta por Avelina Valladares (1825-1902) em data indeterminada mas possivelmente na metade do século, dizer que é, até ao momento, a primeira obra documentada escrita por uma mulher galega para guitarra no século XIX. A peça foi publicada pela primeira vez em 2010, no cancionero *Ayes de mi país. O cancionero de Marcial Valladares* (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 267). Desde a sua descoberta foi tocada em diversos cenários galegos e portugueses e, naturalmente, na apresentação do cancionero na Livraria Couceiro de Compostela (Orjais, 2010, p. 175).

A partitura está belamente apresentada e escrita em tinta verde com as linhas do pentagrama em cor cinza com um ligeiro tom encarnado. Adornada por um quadro que realça a partitura, a *Dancita*, começa em Fá M com a segunda parte em Ré m e compasso de 2/4. A peça poderia ser uma contradança, se bem todas as contradanças achadas no fundo Valladares estão em 3/8. As danças em 2/4 deste fundo são os galopes, escocesas e rondós. A peça de Avelina poderia parecer-se ritmicamente a um galope, se interpretada a um tempo *allegro*, o qual faria dela uma solidão divertida e amável.

A obra consta de duas frases de oito compassos, com repetições e evocações arcaicas na harmonia conferidas pelo uso ao ar das cordas graves e, na primeira parte, pelo Si natural. Acharmos que é Si natural porque a música carece de indicação tonal e porque a sequência Dó-Si(nat)-Dó-Ré é um floreio que acaba no Dó do compasso seguinte. A

¹⁴⁴ Segunda Valladares Núñez nasceu em 1830 (*Memorias de Familia* de Marcial Valladares, inédito; Ferreirós, 2018, p. 73) e morreu o 6 de fevereiro de 1910, segundo a notícia do *Diario de Galicia* (1910), p. 2 e esquela na p. 3. Luísa tinha nascido em 1827 e morreu o 20 de outubro de 1911 (Ferreirós, 2018, p. 541). Isabel Valladares Núñez (n.1831) será a última em falecer, aos 89 anos, em 1921, segundo o jornal *El Compostelano* (1921). Estas mulheres herdaram o piano forte familiar que pudemos ver em Vilancosta.

autora não precisou de colocar armadura da clave pois as notas devem tocar-se todas naturais salvo o Dó# que já está indicado.

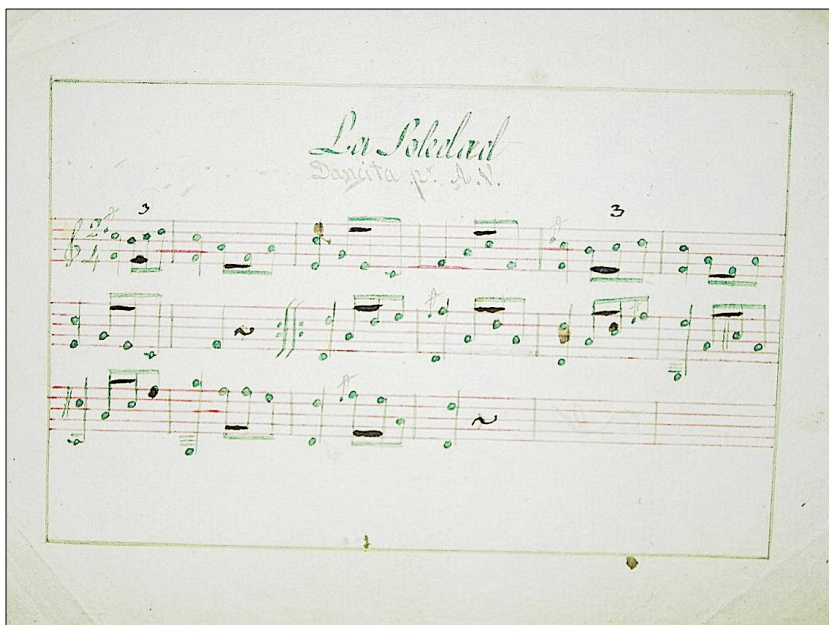
Pelo feliz acabado da cópia, enquadrada e limpa, entendemos que era uma peça estimada pela família. As correções rítmicas que contém, e que atribuímos à própria autora, podem ser um exercício de diferentes possibilidades deixadas ao gosto do intérprete. Tanto a indicação de terzina quanto o grupo rítmico de duas semi-colcheias figuram noutra tinta, de cor mais escura, como se a autora indicasse que cabem as duas interpretações. Ainda que nós nos inclinamos por que a interpretação com semi-colcheias é a correta, pois é anotada em toda a obra. De ambiente bucólico, a peça lembra as jornadas de verão no calmo vale do Ulha, onde a autora imaginou, com certeza sobre o instrumento, uma harmonia cativante que se desenvolve primeiro no baixo em Fá, para depois mover-se mais livremente pelas cordas ao ar, provocando esse ambiente de eternidade temporal que evoca a solidão. A de Avelina pensamos que fosse uma solidão amável, procurada, consciente, pela qual ela pôde dedicar-se ao trabalho na Casa Grande e a ajudar socialmente às pessoas desfavorecidas. Esta obra é uma das joias deste trabalho e da música galega.

A peça para guitarra composta por Marcial Valladares (1821-1903) é uma deliciosa valsa em Lá m, compasso de 3/8, formada por quatro frases, A, B, C e D, de oito compassos cada uma com repetição, que provavelmente fossem interpretadas na estrutura ABCDA, fazendo um *Da Capo* sobreentendido, típico da época e da música conservada no fundo Valladares. A obra está também limpamente anotada num fólio à parte (112r) dentro da primeira numeração das Pastas Vermelhas provavelmente realizada por Laurentino Espinosa (1861-1936), filho de Luísa Valladares (1827-1911). A pulcritude e cuidado na cópia de todo tipo de textos eram características de Marcial Valladares em tudo quanto escrevia, que também se refletem nesta obra.

Apresentamos a continuação uma relação da música assinada por membros da família Valladares, com obras para guitarra, piano e instrumento melódico (violino ou flauta):

Sergio: 1) *Coleccion de tocatas* para flauta [9r], 2) *Marcha* para flauta [40r].

Avelina: 1) Dancita *La Soledad* para guitarra, 2) Melodia, 3) Valsa e 4) Mazurca a L. E. [Laurentino Espinosa, sobrinho], as três para piano. Além disso há um rascunho de melodia assinado por A. V. Todas em folhas soltas.



Im. 141: Peça para guitarra de Avelina Valladares.

Marcial: 1) Valsa para guitarra [112r], 2) Schotisch 1 e 3) Schotisch 2, ambos os dois de 1853 [54v] para instrumento melódico, 4) três obras assinadas para piano dentro de um caderno azul com mais seis obras por outros autores (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 21). No total fazem seis obras mais os vinte e seis acompanhamentos às canções populares que Marcial Valladares integrou no seu cancioneiro. Além disso há várias partituras para guitarra copiadas da sua mão, algumas delas assinadas como M. V. como a *Cancion de la ausencia* [111r] ou *Cancion a la Negra Nube* [112v]. E, em folha solta, um rigodão e uma mazurca com a legenda: "Á mis hermanas: como memoria q.^e les deja su hermano".



Im. 142: Valsa para guitarra por Marcial Valladares.

Quando já tínhamos finalizado, e mesmo publicado em artigo, este apartado da tese (Rei-Samartim, 2018b) apareceu o que consideramos uma nova e importante informação sobre a música na família Valladares¹⁴⁵. No Arquivo Histórico Provincial de Ourense conserva-se o que pode ser o método de guitarra de Avelina Valladares, possivelmente escrito pelo seu pai José Dionisio Valladares, algum outro familiar ou amigo contemporâneo, em data indeterminada da primeira metade do século XIX. Trata-se de um caderno apaisado com 19 fólios de 14,5 x 21cm, encadernado em cartoné e catalogado na cota Caixa 24116/03, dentro do fundo Carlos Taboada Tundidor (AHPOu). O método intitula-se *Esplicacion de los rudimentos de música apropiada á la guitarra para el uso de A. V.* Não constam data nem local de redação, mas pelo seu título, é um texto criado para uso de uma pessoa cujo nome e apelido coincide com as iniciais de Avelina Valladares.

Poderia, esta *Esplicacion*, ser o método de guitarra com o que aprendeu Avelina e estar redigido por algum familiar. Ou também poderia ser um documento à parte sem relação com a família Valladares. O seu modo de aparição, num arquivo ourensano, oferece a dificuldade de traçar o caminho que seguiu o documento para chegar até lá vindo da Estrada. A continuação fazemos um repasso por todos os dados de que dispomos, na esperança de arrojar um pouco de luz

¹⁴⁵ Agradecemos a Andrés Díaz a comunicação do documento.

sobre o caso e à espera de achar as informações chave que hoje nos faltam.

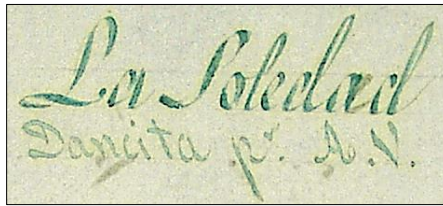
O militar, político e bibliófilo ourensano Carlos Taboada Tundidor (1880-1935) conservou a *Esplicacion* na sua biblioteca até à doação ao Arquivo Histórico Provincial realizada por um familiar em 2011. Existem várias vias de ligação entre os Valladares e Ourense. Uma delas surge com motivo do nomeamento de José Dionisio como Governador da província em 28 de dezembro de 1849. A viagem da família de Samora a Ourense realiza-se no mês de janeiro de 1850 e a tomada de posse do cargo, o dia 30 desse mês e ano. Porém, em 15 de março Valladares resulta cessado (Ferreirós, 2018, p. 118-121). Por isso José Dionisio solicita a reforma e retorna com a sua família a Vilancosta. Se o texto se tivesse perdido nesta breve passagem por Ourense, a sua aparição na biblioteca de Carlos Taboada teria sido ainda mais misteriosa.

Uma segunda conexão, que achamos mais possível ainda que não está demonstrada, é o método ter sido herdado através de Laurentino Espinosa, único herdeiro de Vilancosta e sobrinho muito querido de Avelina Valladares. Espinosa casou as duas filhas, Albina (que morreu logo de casar) e Mercedes Espinosa Cervela, com o intelectual galeguista Antón Losada Diéguez (1884-1929), dono de um paço no lugar de Moldes, em Boborás (Ourense). O método poderia ter sido parte da herança que Losada recebeu de Vilancosta, visto que na família Losada Diéguez havia também um grande interesse pela música, como parecem indicar os instrumentos que ainda se conservam em Boborás¹⁴⁶. O método de guitarra herdado poderia ter servido para a iniciação musical dalgum outro parente, como o próprio Losada ou os filhos do casal Losada Espinosa. E agora vem a explicação do elo mais fraco. Taboada Tundidor era tão só quatro anos mais velho que Losada Diéguez. Ambos os dois foram ourensanos a estudarem Direito em Compostela. É possível que chegaram a conhecer-se e quem sabe se partilharam interesses musicais durante a carreira, interesses que poderiam ter sido motivo

¹⁴⁶ Nomeamos antes o piano, mas também se conserva um violino no Paço dos Losada em Moldes, Boborás (LR, 2012). Esperamos no futuro poder visitar a biblioteca do paço, onde consideramos que podem achar-se as chaves que fecham a hipótese que apresentamos.

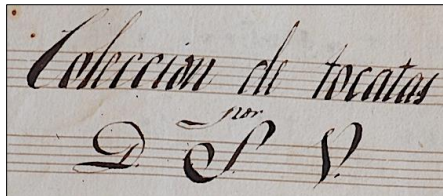
de amizade e conversa na sua vida posterior. Mas, ainda que esta hipótese parece mais plausível que a anterior, o modo em que o método 'para uso de A. V.' chegou às mãos do político ourensano é ainda um mistério.

Devido a esta falta de informação, as provas da autoria da *Esplicacion* são também circunstanciais. Carecendo de assinatura e data, só podemos apoiar-nos no fundo musical dos Valladares e no próprio texto do método. Como temos dito, uma boa quantidade das obras achadas em Vilancosta estão sem assinar, portanto, são de autor desconhecido como acontece com este método. Porém, as iniciais A. V. não são desconhecidas, achamo-las na dança para guitarra de Avelina Valladares e noutros apontamentos em Folhas Soltas:



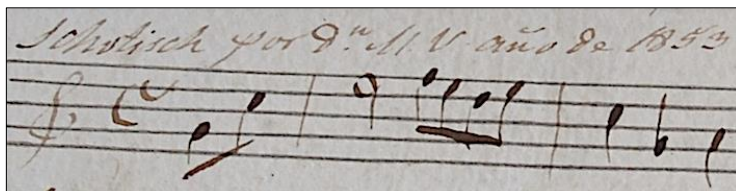
Im. 143: La Soledad. Dancita p.º A. V. Folhas soltas.

As assinaturas e alusões através das iniciais do nome e primeiro apelido são um costume da família que já temos observado noutras ocasiões. Além do de Avelina, o arquivo musical e literário oferece exemplos dos filhos Marcial, Sergio e a filha Luísa¹⁴⁷.



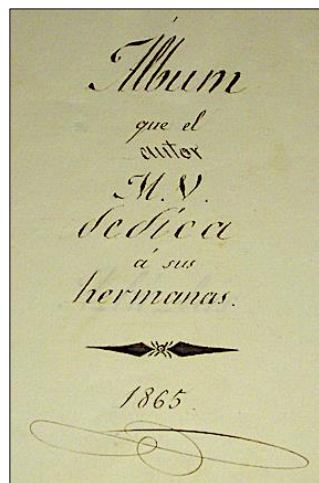
Im. 144: Coleccion de tocatas por D. S. V., PV, 09r.

¹⁴⁷ Para um exemplo das iniciais de Luisa Valladares veja-se Ferreirós (2018, p. 542-543). Na mesma fonte podem contrastar-se as letras de pai, filhos e filhas. Para uma versão clara da letra de Avelina Valladares, ver Luna Sanmartín (2000).



Im. 145: Schotisch por D.º M. V. año de 1853. PV, 54v.

Ou o exemplo já publicado em Orjais e Rei-Samartim (2010, p. 39) da dedicatória do cancionero galego intitulado *Ayes de mi país* (1865) que Marcial Valladares dedica às suas irmãs. Aliás, nessa dedicatória observamos o mesmo jogo que em *La Soledad* de Avelina e na capa da *Esplicacion*: algumas das letras inclinam-se à direita e outras à esquerda. Marcial Valladares parece empregar esse recurso visual com a intenção de destacar a palavra "autor", tendo em conta que não estava na sua intenção colocar o seu nome completo mas o abreviado, M. V. Na capa da *Esplicacion* parece, não obstante, que a



Im. 146: Dedicatória no *Ayes de mi país* de Marcial Valladares.

disposição das letras empregadas não foi tão estudada, sendo que a palavra "rudimentos" fica cortada em duas linhas e a diferença na inclinação das letras marca simplesmente essa divisão. Apesar de sabermos que Marcial era também um bom desenhador, como temos visto no fundo familiar, a intensa ilustração das letras da capa do método, em estilo antigo e pomposo, parece-nos mais atribuível ao pai, ou a outra pessoa.

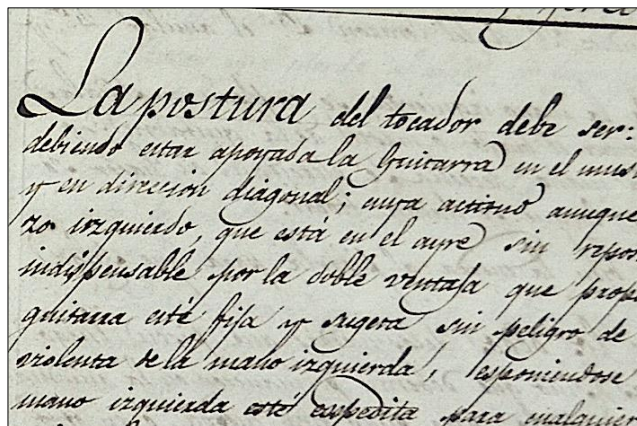
O método está escrito de início a fim com uma letra cuidada e elegante, cuja pomposidade realza a importância do escrito, de modo a estabelecer a dignidade e respeito pela matéria tratada desde o primeiro minuto de leitura. Uma descrição breve desta letra, segundo o parágrafo

selecionado abaixo, destaca os dês, gês e jotas em dois tipos: os que levam um traço alongado ("expedita", "Guitarra", "ventaja") e outros

curto ("del", "guitarra", "fija"). O mesmo traço alongado aparece nas letras do final de palabra, tanto no meio como no final da linha ("ayre", "sugeta"). Se reparamos nos eles veremos que também há dois tipos, o inicial mais pomposo ("La postura") e os que se acham no meio da palabra ("acabalgaran"). Os tês são também característicos, de pequeno tamaño e ligados à vogal seguinte.

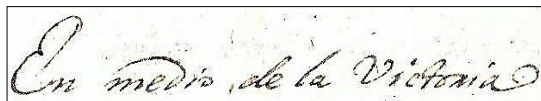


Im. 147: Esplicacion de los rudimentos de Música apropiada a la Guitarra p.^a el uso de A. V. Arquivo Histórico Provincial de Ourense.

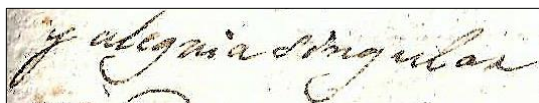


Im. 148: Inicio do texto na Esplicacion..., AHPOu.

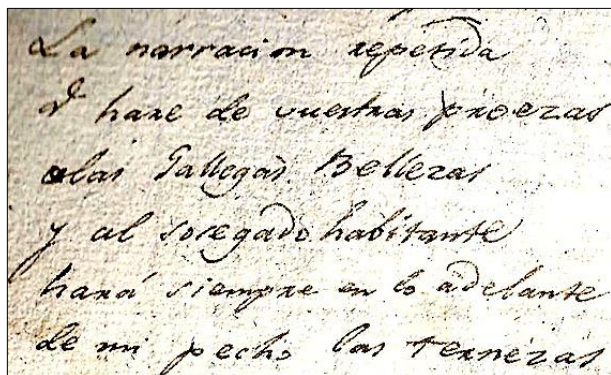
Num texto da autoria de José Dionisio Valladares, *Despedida de sus compañeros*, 1814 (Ferreirós, 2018, p. 140-141), apesar de se tratar de escritura mais informal de versos anotados em folhas soltas e a letra não está tão cuidada nem estilizada como no método, podem apreciar-se algumas das características acima destacadas além da sua imagem geral:



Im. 149: Dois tipos de dê e o traço alongado na vogal final.
Original do texto "Despedida de sus compañeros", 1814.
Fonte: Carmen Ferreirós.



Im. 150: Traço alongado nos gês.
Original do texto "Despedida de sus compañeros", 1814.
Fonte: Carmen Ferreirós.



Im. 151: Ele e gê maiúsculo inicial e no meio da palavra. Tês pequenos e ligados à vogal seguinte. Dês e gês de traço longo. Original do texto "Despedida de sus compañeros", 1814. Fonte: Carmen Ferreirós.

Tenha-se em conta a data do texto anterior, 1814, no final da Francesada e três anos antes do casamento em Vilancosta, e que a *Explicacion* teria sido escrita depois do nascimento de Avelina em 1825, na idade madura do senhor Valladares.

Por outro lado, está este exemplo de letra no fólho 56v das Pastas Vermelhas, precisamente num dos textos sobre ensino geral dos rudimentos de solfejo, que inicialmente atribuímos a José Dionisio Valladares. Mas, é bem certo que a letra destes exemplos ainda contando com traços característicos semelhantes, parece um pouco mais redonda, menos angulosa que a da *Explicacion*:



Im. 152: Fragmento de "Todo el arte de la música...".
PV, 56v. Fundo Valladares.

Todas as letras dos Valladares que pudemos comprovar por haver textos manuscritos conservados têm, mais ou menos, estas características. Contudo, a letra da própria Avelina fica descartada, bem como a da sua irmã Luisa, por serem mais arredondadas. Fica a dúvida dos homens: o pai, José Dionisio, teria uma letra também mais arredondada, enquanto as de Sergio e Marcial seriam mais angulosas. É importante termos em conta que a letra do copista não tem por que coincidir com a do autor do texto. Contudo, as semelhanças entre traços característicos parecem indicar que eram familiares ou, no mínimo, coetâneos. Outros indícios que apoiam a

hipótese de ser um texto escrito por algum familiar de Avelina são os que se desprendem do próprio método:

1) O método é uma explicação da linguagem musical da época ao estudo da guitarra. O emprego sucessivo dos termos "guitarra" e "vihuela" como sinónimos é frequente, o que determina um autor, ou autora, da primeira metade do século XIX ou mesmo anterior. Os termos musicais empregados para os valores das notas (*breves, semibreves, mínimas, semínimas, corcheas, semicorcheas, fusas, semifusas*), a escala enunciada (*sol, la, si, ut, do, re, mi, fa*) e os termos relativos aos âmbitos da escala (*regrave, grave, agudo, sobreagudo, agudísimo*) indicam que a instrução musical pertence a alguém que se educou mais no século XVIII do que no XIX e provavelmente num ambiente eclesiástico. O emprego de "ut" por Dó vê-se nos tratados franceses de guitarra de Alberti, 1786 (Delume, 2003, p. 85), Gatayes, ca.1800 (Delume, 2003, p. 195), Lemoine, ca.1800 (Delume, 2003, p. 137) mas estes autores já não empregam o modo antigo de nomeação das notas e acordes ("Gesolrreut", etc.), como acontece na *Esplicacion*, e a sua escala começa por "ut" e não por Sol, como acontece no sistema guidoniano. Quem sim emprega o nome antigo das notas é Santiago de Murcia (1714-1717; 1722) o qual também começa o texto das suas *Cifras selectas* (1722) com a palavra "Explicacion".

2) Também há indícios a darem a possibilidade de o autor ser galego. O texto, escrito em castelhano, ainda que com alguma hesitação ortográfica própria de quem viveu a última reforma de 1815 que já temos comentado, continua a oferecer exemplos de galeguidade: O emprego das palavras "repiticion", "necisidad", "eligir" (sic) explicam-se pelo fenómeno fonético de assimilação vocálica (*umlaut*), típico na língua da Galiza e, neste caso, aplicado ao castelhano, consistente em fechar a vogal anterior a uma sílaba com vogal fechada (i). É fenómeno normal entre as gentes de fala galega.

3) Um outro indício de galeguidade aborda um terreno mais técnico musical: Na explicação do compasso de 6/8 o autor parece descrever o ritmo de moinheira quando indica que "la primera corchea de cada compas ha de ocupar un poquito mas espacio de tiempo que las dos corcheas siguientes". No parágrafo seguinte volta a dizer: "en

el compas de seis por ocho se advirtió, que de las seis corcheas que forman aquel compas, la primera y la cuarta se tocan con un poquito de pausa respecto de la segunda, tercera, quinta y sexta". Ambos os casos insistem na interpretación do 6/8 na moinheira galega, em que a primeira colcheia é um pouco mais longa do que as outras duas, revelando um conhecimento próximo da música popular galega.

4) O autor, que parece varão galego de entre séculos, possível coetâneo de José Dionisio tem uma instrução musical teórica e prática que vai além do estudo estritamente guitarrístico. Assim, conhece a música para orquestra: "Las pausas de compases solo se usan en piezas de orquesta" e na breve nota final sobre transportação de claves, realiza uma referência explícita ao canto: "la cual hallada [outra clave] debe fijarse en la mente para cantar sobre ella todo el período". O facto de empregar a memória como recurso para a transportação através do canto é um outro sintoma de ensino musical eclesiástico. Talvez o nosso autor cantou nalgum coro ou recebeu instrução nalgum centro de estudos da época em que se dava ensino musical.

5) Os conhecimentos adquiridos, não obstante, não implicam que o autor do método fosse um profissional da música. Outros exemplos da *Esplicacion* evidenciam que se trata de uma pessoa com ampla instrução musical mas que sente esta atividade como algo alheio à sua ocupação laboral. Vê-se um certo amadorismo no emprego da palavra "rayas" por linhas do pentagrama¹⁴⁸ ou na definição das notas: "unos bastoncitos, ó puntos abultados, llamados notas". Intuindo que não se trata de um músico profissional, este conjunto de elementos elevam ainda mais a categoria do nosso autor, posto que representam um indivíduo que, ainda desenvolvendo-se no âmbito amador, é realmente um ilustrado que sabe de canto e de escritura musical, com conhecimentos para redigir um método para o estudo específico da guitarra.

6) Outros elementos em comum que ligam a *Esplicacion* com o fundo musical da família Valladares são o empenho da palavra

¹⁴⁸ Note-se que Santiago de Murcia no seu *Resumen de acompañar la parte con la guitarra* (1714-1717) começa empregando o vocábulo "lineas" e depois continua com "raias" (sic). O mesmo acontece nas *Cifras selectas de guitarra* (1722).

"tocata" para referir "obra musical tocada num instrumento", cujo exemplo pode ver-se na obra *Coleccion de tocatas por D. S. V.* (PV, f. 9r), que temos visto antes como exemplo de emprego das iniciais. Um outro elemento é a terminologia dos âmbitos da escala que coincidem com os explicitados numa folha solta do fundo musical valadariano. Nesta folha solta os âmbitos anotados incluem o "sobreagudísimo", o único que não aparece no método por não ser necessário para a guitarra.

7) Por último, reparamos nos elementos didáticos que se observam no texto que, como se infere do título, seria escrito para leitura, aprendizagem e uso de Avelina Valladares. O autor ordena e propõe exercícios: "Bien enterado el principiante de todo cuanto va explicado hasta aquí, sin omitir las advertencias preliminares, emprenderá desde luego la ejecucion de otra escala en la Vihuela con arreglo á la estampa 4.^ª". Indica também em quê se deve empenhar o principiante, pois guardar o compasso, isto é, distribuir corretamente o valor rítmico das notas, é para o autor "la mayor dificultad que se experimenta en la ejecucion de la música" e aconselha ir "marcando cada semínima ó corchea con un golpe de pie en el suelo". Isto último apoia a ideia do amadorismo do autor, que também coloca exemplos com elementos comuns, por exemplo na hora de explicar a igualdade rítmica: "La igualdad de estos golpes, ó movimientos consiste en que no se gaste mas tiempo en uno que en otro, como se observa en las oscilaciones del Relox". O autor anima, finalmente, ao estudo racional e a não frustrar-se, procurando explicar tudo em pormenor e com carinho: "Se oprimirá bien la cuerda al pisarla, para que salga clara la voz".



Im. 153: Escala General. Âmbito de diversos instrumentos.
Folha solta no fundo Valladares.

Outros elementos técnico-musicais que também merecem comentário são que o texto afirma haver três claves, focando-se na de Sol por ser a que se aplica na música para guitarra. Explicam-se seis compassos habituais: 4/4, 2/2, 2/4, 6/8, 3/4 e 3/8. No mesmo parágrafo dos compassos acrescenta-se a frase: "Veanse las lecciones prácticas que estan al fin de este Tratado", mas o documento conservado no AHPOu não contém lições práticas no final do texto. Portanto, deveremos considerar, por enquanto, extraviada essa parte. A respeito da linguagem musical, o tratado dedica grande parte do texto a explicar matizes: dinâmicas, reguladores, indicações de expressão, andamentos e articulações (ligados, acentos, apoiaturas, mordentes, trinados, trémolos) e mesmo acaba com umas breves notas sobre o transporte.

A respeito das questões técnicas específicas sobre guitarra destacamos a postura, os comentários sobre as cordas, o toque sem

unhas e o emprego dos cinco dedos da mão direita. Sobre a postura, a *Esplícacion* indica que não se cruzam as pernas e "Debe cuidarse con esmero de la recta disposicion de los dedos de ambas manos evitando presentar figuras ridículas, y de la compostura del semblante, absteniéndose de hacer muecas", fixando sempre a vista no papel e não nas mãos, salvo em caso de uma mudança grande ou "notable mutacion" da mão esquerda, isto é, nas mudanças grandes de posição. Quanto às cordas, empregam-se seis simples "cuyo uso es preferible al de las dobles". A sua descrição coincide com as cordas atuais, de grossor relativo semelhante e três entorchadas. A afinação começa como em Sanz (1697) e Lemoine (ca.1800) pela 3.^a corda.

O conselho da *Esplícacion* a respeito do uso das unhas é tocar sem elas, entre outros motivos, porque "se evita [...] la incomodidad propia y agena en traer uñas largas". A incomodidade própria seria a das unhas, que provocam essa sensação em quem não tem costume de as deixar longas. A incomodidade "agena", ou alheia, indicaria que o autor acha ser costume pouco adequado para tocar guitarra, ou seja, alheio ao instrumento.

Sobre os dedos da mão esquerda, contam-se os cinco incluído o polegar que poderá empregar-se nalgumas ocasiões, explica os saltos e dá umas regras gerais de dedilhação. Quanto ao movimento dos dedos da mão direita, além do toque sem unhas no espaço entre a ponte e a boca, o texto oferece uma descrição de como se devem premer as cordas: "se ha de herir con la cabeza de la yema y con direccion á la cuerda inmediata". Finalmente, destacar o uso dos cinco dedos da mão direita, se bem o mínimo com menor frequência. O autor da *Esplícacion* não é alheio aos antigos métodos para guitarra nem aos do seu tempo, antes parece estar bem informado pois achamos ecos em diversos autores. Santiago de Murcia (1714-1717; 1722) toca com cinco dedos, Alberti (1786) indica que na sua guitarra de cinco ordens também se pode tocar com "tous les doigts, c'est a dire d'un par Corde" ainda que ele emprega quatro dedos no seu método e informa de que outros intérpretes empregam três, o que considera uma difícil execução (Tyler e Sparks, 2002, p. 224-225; Delume, 2003, p. 90-91), apesar de ser a técnica de vários guitarristas

como Merchi (ca.1761) ou o próprio Sors (1830). Veja-se a transcrição completa do texto da *Explicacion* nos Anexos a esta tese.

Finalmente, ainda que não temos certeza da autoria deste método, queremos lembrar que José Dionisio Valladares teve uma educação eclesiástica no Seminário Conciliar de Lugo e universitária em Compostela, locais onde possivelmente deu os primeiros passos musicais e guitarrísticos. Passou um tempo envolvido em batalhas onde atingiu méritos militares antes de se dedicar à administração e à política, âmbitos onde contribuiu aos estudos sobre a sociedade galega. Como ilustrado, cultivou a arte musical, a literária e a pictórica. E como fidalgo e fazendeiro cuidou a antiga casa familiar e os seus terrenos, que herdaram os descendentes e chegaram até hoje em perfeito estado de conservação. No seu arquivo musical de mais de setecentas obras há partituras para todos os instrumentos, desde a guitarra e o piano, ao violino, a flauta, a voz, obras para orquestra, obras operísticas e de zarzuela, balés, tonadilhas, canções, música de câmara e solista. O seu conhecimento sobre a música não era pequeno e transmitiu-no às filhas e filhos. É muito possível que esse seja o objetivo do texto antes citado sobre os rudimentos gerais de música, intitulado *La música suaviza las costumbres*. A sua paixão pela guitarra é clara, com mais de 130 obras entesouradas. E, com este legado, José Dionisio Valladares e a sua família desenvolveram uma atividade excepcional na música galega da primeira metade do século XIX.

9.5.2. O Caderno do Francês

O Caderno do Francês é um interessante caderno manuscrito, formado por quarenta e um fólios, dos quais há música em sessenta e duas páginas, de papel encadernadas em pergaminho (22x30 cm) que se conserva no arquivo histórico do Museu de Ponte Vedra com a cota Sampedro 46-18. Contém sessenta e duas obras para guitarra, voz e guitarra, duas guitarras e exercícios, mais cinco melodias sem acompanhamento que fazem um total de sessenta e sete obras. O caderno é uma reunião de música manuscrita e copiada por várias mãos, encadernado com posterioridade no volume que hoje se

conserva. Isto evidencia-se nos cortes realizados para unificar o tamanho dos fólhos, os quais produziram a perda de alguma informação nos extremos das páginas. Desconhecem-se os meios pelos que o caderno chegou à biblioteca do polígrafo pontevedrés Casto Sampedro Folgar (1848-1937), ainda que é sabida a numerosa quantidade de contatos, amigos e informantes que lhe transmitiam dados sobre música e outros aspectos culturais e sociais em Galiza e todo o território peninsular (Groba, 2012).

Associado a este caderno, na mesma cota, apareceu o manuscrito barroco apresentado no primeiro capítulo desta tese, junto de umas folhas soltas com pautas e anotações musicais. Não nos parece um pormenor sem importância, dado que Sampedro costumava ser pessoa ordenada. Parece pois que o Caderno do Francês, o manuscrito barroco e as folhas soltas, mais modernas, pertencessem a algum conhecido de Sampedro que lhas confiou provavelmente na esperança de que o polígrafo soubesse preservá-las da passagem do tempo, coisa que sem dúvida foi lograda, pois os papeis acham-se em excelente estado de conservação.

Todo o caderno é bastante singular. O autor pareceria ser um guitarrista de entre séculos, talvez ligado ao mundo militar e/ou político que teria lutado contra os franceses e juntou as suas partituras com o propósito de ordená-las. As obras estão copiadas por várias mãos, em papeis com diferentes tamanhos, texturas e tintas. Quer dizer, trata-se de um conjunto de peças escritas por vários guitarristas e reunidas por um outro guitarrista que as encadernaria, possivelmente, para uso próprio. É possível que à morte do seu dono algum familiar próximo tivesse entregado o caderno a Sampedro já nas últimas décadas do século.

Soubemos deste caderno graças à tese de doutoramento de Xabier Groba sobre a vida e obra de Casto Sampedro. Groba (2011, p. 469-470) transcreveu os títulos das peças, a conterem um bom número de canções patrióticas até agora desconhecidas. Já mencionamos o protagonismo que a Galiza teve na luta contras as tropas de Napoleão e da existência de guitarristas galegos e música para guitarra nesse tempo ligada aos assuntos bélicos. No primeiro capítulo temos relatado várias anedotas referentes ao emprego de guitarras nas

batalhas que no caso da Francesada tornam a adquirir relevância. A pesar deste género musical não ser o mais numeroso dentro do Caderno, a informação que oferece contribui a alargar o conhecimento das canções patrióticas e dos guitarristas dessa época, que marca de modo indiscutível a sua elaboração. Daí o nome de Caderno do Francês.

Das sessenta e sete obras para guitarra catalogadas, vinte e nove são canções com acompanhamento de guitarra, das quais vinte e seis estão em castelhano, duas, em italiano e uma, em francês. Quinze canções são de tema amoroso, sete são satíricas, seis, patrióticas e uma sobre violência de género. Há também vinte e nove peças para guitarra, entre as que se contam oito contradanças, seis glosas, três marchas, três valsas, três minuets, um rondó, uma moinheira, uma sonata e duas peças de um misterioso J. Miguel M. B. Mais duas peças para duas guitarras e dois textos didáticos, como os apontamentos a modo de método intitulados *Advertencias para la Guitarra*. Além disso, aparecem cinco melodias soltas sem acompanhamento (uma contradança, uma valsa, um fandango, uma marcha e a canção *Batalla de Badajoz*).

A maior parte do repertório pertence às duas primeiras décadas do s. XIX. No referente às canções patrióticas é claro que foram compostas e divulgadas durante a guerra (1808-1814) e/ou pouco tempo depois (1820?), posto que tanto as letras quanto a função desta música era a de narrar sucessos acontecidos nas batalhas, encorajar os soldados e celebrar as vitórias, o que hoje seria a propaganda num estado de guerra, objetivos diretamente relacionados com os acontecimentos reais e sincrónicos. Mas o caderno também contém um notável conjunto de canções de amor, misturadas com as anteriores, que revelam mais antiguidade.

Para datar as obras do caderno, a falta de mais informações reparamos nos pormenores seguintes: Em primeiro lugar há que salientar o facto de que várias das obras estão compostas para guitarra de cinco ordens ou cinco cordas, cujo uso localiza-se no s. XVIII. As cinco ordens ou cordas remetem para a composição das peças em épocas anteriores ao s. XIX. Mas, como as obras para guitarra de

cinco ordens eram perfeitamente interpretáveis em guitarras de seis cordas, elas continuaram a ser tocadas no novo século.

Em segundo lugar, a canção *La Lesbia* (p. 11) tem por letra um poema de Catulo traduzido pelo literato e militar espanhol José Cadalso (1741-1782). Este autor estudou de criança em Paris e dali passou a Londres, Itália e outros países europeus. O seu conhecimento de línguas era extenso, além disso, o seu francesismo cultural e, em geral, o seu europeísmo ficaram refletidos nas *Cartas Marruecas*, publicadas postumamente em 1789. Tudo o referente a Cadalso remete para uma época anterior ao s. XIX.

Em terceiro lugar, a moinheira para guitarra do Caderno do Francês, sendo uma melodia diferente, apresenta as mesmas características já comentadas para a antiga moinheira do fundo Valladares. Ambas as duas estão na mesma tonalidade, Lá M, e aproveitam as cordas graves ao ar (Lá e Mi) deixando mais livres os dedos que devem tocar a melodia, para poder fazê-lo comodamente ao tempo próprio e rápido das moinheiras.

Em quarto lugar, a ortografia empregada em castelhano, bem como no fundo Valladares, parece responder às normas prévias à reforma de 1815 como no termo "paxaro" (cast. atual *pájaro*) e a notável hesitação no emprego de bês e vês, como nos termos "bals" (valsa) e "volero" (bolero). Em quinto lugar, o emprego do nome das notas da solmisação é prática histórica a indicar um estádio antigo na aprendizagem dos elementos básicos do solfejo, como acontece no método de Moretti publicado em Nápoles em 1792 e em Madrid em 1799 (Carpintero, 2009, p. 110-111).

Entre os autores nomeados no caderno, que são poucos em comparação com o total de obras, está o já mencionado Federico Moretti (1769-1839), com uma seleção dos harpejos publicados no seu método. Por isto, e pelo apontamento das notas da solmisação, parece que o método de Moretti teve uma certa influência na conformação deste caderno. Este autor acha-se também nos fundos musicais dos Valladares e de Canuto Berea com repertório de canções com acompanhamento de guitarra, e no Álbum de Fernando de Torres com uma fantasia para guitarra.

Um outro autor mencionado é Ramón Bonrostro, de que o Caderno do Francês contém um dos *Canticos Marciales triunfos y Victorias conseguidas en españa por el General Lord Welington. / Puestos en musica por Don Ramon Bon Rostro Yndibiduo de La Capilla de musica de la Yglesia Cathedral de Cadiz* (p. 59 e 60). É interessante lembrar que este general inglês, Lord Wellington, teve as tropas galegas aliadas em muito alta estima como indicam as suas palavras, pronunciadas depois da vitória sobre os franceses em São Marcial (1813) e gravadas na placa que hoje se conserva no jardim de São Carlos¹⁴⁹, na Corunha, da qual transcrevemos o texto:

De la proclama que el general inglés Lord Wellington dirigió al ejército después de la gloriosa batalla de San Marcial en 31 de agosto de 1813:

Guerreros del mundo civilizado, aprended de los individuos del 4.º ejército que tengo la dicha de mandar. Cada soldado de él merece con más justo motivo que yo el bastón que empuño. Todos somos testigos de un valor desconocido hasta ahora...

Espanoles: dedicaos todos a imitar a los inimitables gallegos.

Wellington.

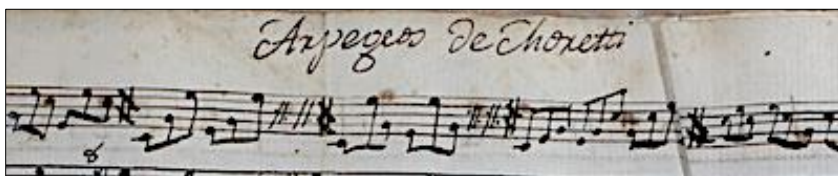
Cuartel general de Lesaca, 4 de septiembre de 1813.

A peça de Bonrostro, que está em compasso de 6/8, não tem carácter galego, nem podemos confirmar a possível origem galega ou portuguesa do autor, como sugere o seu apelido. Mas estes dados sim sugerem que a fama de Wellington ligada às tropas galegas do general Manuel Freire de Andrade, comandante do 4.º exército, deveu estender-se por toda a península e ser, na época, bem conhecida. Lembremos que nessa batalha, e noutras anteriores, participou o nosso guitarrista da Ulha, José Dionisio Valladares. Não sabemos se o compositor da canção teria alguma participação na Guerra do Francês, mas esta é mais uma suspeita que se depreende desta obra e do perfil comum aos militares músicos de final do século XVIII e começos do XIX.

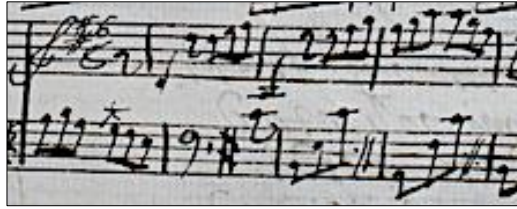
¹⁴⁹ Lugar onde também se acha a sede do *Arquivo do Reino de Galicia* onde se conserva o já tratado pleito entre a Condessa de Oleiros e o médico Baradat com data entre 1813 e 1817.

De Ramón Bonrostro sabemos por Díez (2004, III, p. 5-6) que era barítono, que se achava em Granada entre 1765 e 1767, que em 1788-1790 era músico em Cádiz, e que em 1796 se apresentou a uma vaga de tenor na Capela catedralícia dessa cidade andaluza em que trabalhou até depois de 1821. Estava casado e em 1800 obteve uma licença para ir a Madrid, cidade na que se demora mais da conta, o que lhe arranhou problemas com o bispado de Cádiz. Nesse assunto a mulher de Bonrostro solicita que o filho, Pablo, possa substituir o pai. Ficaria Ramón Bonrostro atrapado em Madrid por causa da guerra? Seria nessa etapa quando se publica esta obra? A cópia do nosso caderno parece estar realizada de um original impresso. Por último, no Arquivo Canuto Berea acha-se uma outra peça do filho, Pablo Bonrostro, da que trataremos mais para a frente.

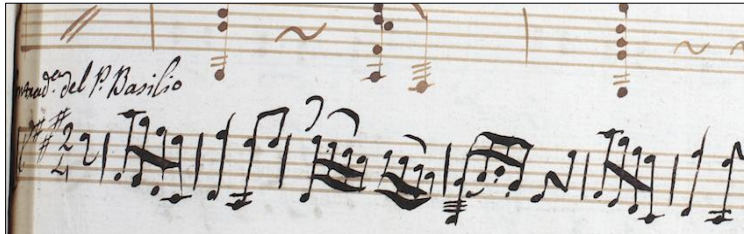
Do Padre Basílio, ou Miguel García, guitarrista e padre no convento madrileno de São Basílio, o Caderno do Francês conserva uma *Contradanza* (p. 47). Soriano Fuertes (1859, IV, p. 209-210) recolhe outra obra do Padre Basílio, a primeira que se conheceu deste autor. Suárez-Pajares (1999d) traça uma biografia dele e, citando García-Matos, assinala uma *Academia Currutuca* [sic] à que pertenceria o Padre Basílio e onde publicaria sob pseudónimo. Também é nomeado um caso que teve com Federico Moretti, explicado por Suárez-Pajares. Tendo em conta isto tudo, não parece casual que no Caderno do Francês se achem copiadas da mesma mão uma seleção dos harpejos de Moretti e, a continuação, a *Contradanza de los Currutacos* de Ferandiere. Mais para a frente no caderno acha-se a mencionada contradança do Padre Basílio. As duas peças e os exercícios de Moretti partilham a cor da tinta e um parecido notável na letra.



Im. 154: Arpeggios de Moretti. Caderno do Francês.
Museu da Ponte Vedra.



Im. 155: Contradanza de los Currutacos. CdF.
Museu da Ponte Vedra.



Im. 156: Contrad.^a del Padre Basilio. Caderno do Francês.
Museu da Ponte Vedra.

Segundo o *Diccionario de la Real Academia Española*, "currutaco" é um adjetivo a indicar que algo é: "Muy afectado en el uso riguroso de las modas", o que hoje poderia ser um "queque" (em castelhano "pijo"). A dita academia parece assim uma sátira contra os usos, costumes e modas, na sua maioria francesas, que experimentava a península inteira e, também, a capital castelhana. Suárez-Pajares menciona a firmeza na luta "contra el gusto francés que se estaba imponiendo entre la burguesía española de finales del s. XVIII". É muito possível que um dos autores da cópia de música neste caderno tenha sido conhecedor do ambiente guitarrístico madrilenho de final do século, mergulhado já na oposição à predominante cultura francesa.

Nada sabemos do que consideramos autor J.(F.?) Miguel M. B., do qual aparecem duas pequenas obras cujo título é esse nome. Não parece ter a ver com o Miguel García anterior. As duas peças são singelas e bem traçadas em 2/4 e 6/8, com um desenvolvimento melódico muito superior ao harmónico e compostas para guitarra de seis cordas. Um outro autor, dos poucos que se explicitam, é o veneziano Domenico Cimarosa (1749-1801) do que aparece uma ária,

à que falta o começo, da ópera *L'impresario in angustie* estreada em 1789, em Milão.

Quanto às obras sem autor conhecido devemos salientar a *Sonata* (p. 15, 17, 19, 21 e 23) escrita para guitarra de seis cordas, sem indicação de autor, que é a obra de mais peso de todo caderno. Esta sonata estende-se por várias páginas e desenvolve-se na escritura chamada 'violinística' típica da época, que caracteriza a composição para guitarra. Divide-se em três andamentos, o primeiro, em Lá M e 2/4, sem indicação de tempo, o segundo, em Lá m e 3/4, é um *Adagio* e o terceiro e último, em Lá M e 2/4, é um *Allegro*. Já mencionamos neste caderno a existência de obras que são melodicamente superiores à harmonia, quer dizer, que empregam notas de baixo em cordas ao ar, para poder desenvolver melhor as vozes superiores. É o caso desta Sonata que, não sendo tecnicamente simples, desenvolve muito mais o âmbito da interpretação nas primeiras cordas empregando as notas graves somente para dar uma cor harmónica. O seu estilo lembra as sonatas para cravo de Domenico Scarlatti (1685-1757), compositor napolitano que residiu em Lisboa, Sevilha e Madrid. Também as de outro Domenico, presente no Caderno do Francês: Domenico Cimarosa (1749-1801). E o estilo dos contemporâneos de Scarlatti, o português Carlos Seixas (1704-1742) e o padre Antonio Soler (1729-1783), aluno de Scarlatti em Madrid, de quem se conserva uma obra no fundo Valladares para dois violinos e, possivelmente, alguns instrumentos do contínuo.

A *Sonata* parece claramente inspirada na música para tecla. A novidade é que não está escrita num único andamento dividido em duas partes, mas se desenvolve ao longo de três andamentos, no estilo da sonata clássica. Pela página do *Répertoire International des Sources Musicales* (RISM) vemos que várias sonatas de Soler para cravo foram impressas em Londres por Robert Birchall (1750-1819) em torno a 1796. É possível que fosse através da conexão londinense que se popularizaram estas peças na Galiza depois da morte do autor. Do mesmo modo, como vemos no arquivo de música da família Adalid e no dos Canuto Berea, o repertório pianístico surtia-se, entre outras, de partituras impressas em Londres. No final do s. XVIII e

começo do s. XIX, misturados com os novos autores europeus também chegariam Scarlatti, Soler e Cimarosa.

As seis canções patrióticas desenvolvem todas o tema da defesa da monarquia espanhola representada por Fernando VII, contra a monarquia francesa representada por José Bonaparte, e em favor das vitórias do inglês Duque de Wellington na Guerra do Francês. A única destas obras com indicação de autor é a já comentada de Ramón Bonrosto. Da canção *El amor y la amistad* é muito interessante o facto de estar escrita para guitarra de cinco ordens. Como a letra faz referência clara a José Bonaparte como rei da Espanha é preciso concluir que se trata de uma letra composta entre 1808 e 1813. Isto indica que ainda nessa época persistia o repertório para guitarra de cinco ordens. Estas guitarras estão afinadas como a atual, só que com uma corda a menos. A partitura não contém qualquer nota mais grave do que o Lá da 5ª corda. Nota-se a falta da sexta corda especialmente ao realizar acompanhamentos sobre o acorde de Sol, pois fica no baixo a 5ª do acorde (o Ré da 4ª corda). No Caderno há mais três canções com acompanhamento de guitarra de cinco ordens, a *Cabatina de Blinval*, o *Cantar del Pajaro* e a patriótica *La entrada de Badajoz*. A *Cancion en honor de Fernando 7.º* está escrita num papel mais pequeno que as dimensões do caderno, por uma mão diferente e para guitarra de seis cordas.



Im. 157: El amor y la amistad. Canciones patrióticas. Caderno do Francês. Museu da Ponte Vedra.

A canção *Recuerdos del dos de Mayo* é uma das que a BNE atribui a um tal Benito Pérez com letra do poeta madrilenho Juan

Bautista de Arriaza (1770-1837). Por Jeffery (2017, p. 157-166) sabemos que Arriaza viajou de Madrid a Sevilha fugindo dos franceses. Talvez por isso a canção *Los defensores de la Patria*, com letra também de Arriaza, foi publicada em Sevilha com música de Fernando Sors, na *Gazeta del Gobierno* em 1809 para voz e piano. A nossa versão é um arranjo para voz e guitarra que reproduz a melodia principal e o acompanhamento é uma adaptação da mão esquerda do piano. Jeffery faz um repasso pelas publicações desta obra e nomeia as de Sevilha (1809), Londres (1810), Viena (1814) e outras ao longo do século XIX e XX. A canção foi tão conhecida que se tornou um dos hinos representativos da Guerra do Francês. A letra está também recolhida em Cortès e Esteve (2012, p. 90-91). A canção do nosso caderno contém o estribilho e a primeira estrofe. Podem ler-se todas as letras e mais comentários na descrição dos Anexos.

O Caderno do Francês contém também um exemplo de tablatura numérica numa peça sem título (p. 51) que parece ser uma valsa e está escrita para guitarra de seis cordas. De facto, para poder escrevê-la em tablatura numérica, o copista acrescentou uma linha às cinco do pentagrama para conseguir as seis linhas que representam as seis cordas da guitarra. O critério para considerá-la uma valsa é puramente musical, igual que o resto das peças sem título que respondem a um tipo reconhecível de dança, como acontece com a valsa (p. 46) e o minuetto (p. 46 e 47). As valsas nesta época é típico achá-las em 3/8 e os minuetos em 3/4. As canções sem título são intituladas pelo primeiro verso: *Cortad laurel ninfas*, *Una voz sonora* e *Se m'abbandoni*. Também estão sem título as duas peças de J.(F?) Miguel M. B. que, por serem composições instrumentais e de autor, preferimos só numerá-las.

As marchas, algumas delas militares, acrescentam o número de peças ligadas ao mundo do exército, bem como a melodia sem acompanhamento *Batalla de Badajoz*. A *bolera*, a *tirana sevillana* e a *Cabatina de Blinval* fazem parte da publicação conservada na BNE (cota: M/2463(5)) intitulada *Tres canciones y una cabatina de la ópera del Preso con dos tiranas y una bolera*, datada de 1801. As três obras do Caderno do Francês mais as outras que se publicaram no caderno da BNE fazem parte da adaptação castelhano-andaluza da

ópera cómica francesa *Le Prisonnier ou la Ressemblance* (1798) composta por um jovem Dominique della Maria (1769-1800), aluno de Paisiello. Esta ópera foi provavelmente estreada em 1798 em Paris, em 1799 em Londres, e em Madrid a estreia deveu acontecer pelos 1800 ou 1801, que é o ano em que a BNE data o mencionado caderno. A ópera inicial não contém boleras nem tiranas, pelo que parece óbvio que a adaptação não foi uma mera tradução linguística, mas uma transformação da obra com elementos musicais castelhano-andaluzes atribuídos ao compositor Manuel García. Mais pormenores sobre a questão podem ler-se na descrição desta obra no apartado dos anexos.

As valsas são as danças mais modernas das contidas no caderno, a mostrarem a transição ou transformação do repertório guitarrístico paralela às guerras contra a invasão francesa. Assim, o volume contém elementos que pertencem ao passado e outros que têm mais a ver com a nova música que triunfará no século XIX.

O Caderno do Francês está acompanhado de umas folhas soltas, catalogadas na mesma cota, onde figura o manuscrito barroco já estudado no primeiro capítulo e uma série de fólhos e páginas manuscritas com música de começos do s. XIX. Estas folhas soltas fazem um total de 22 fólhos dos quais 3 pertencem ao manuscrito barroco para guitarra e os outros 19 estão dedicados à aprendizagem dos rudimentos musicais e à música para violino. Num dos fólhos aparece o nome da pessoa para a que foram copiadas algumas das peças. Trata-se do presbítero José Fontecoba: "Contradanzas / Para Violin 1º y 2º / Copiadas para uso del Pbro. D. Jose / Fontecoba // Pontevedra, 28 de Julio de / 1831". No meio, em tinta mais escura, aparece um outro nome repetidas vezes: "Antonio Garcia". Noutro fólho volta a aparecer o nome de Fontecoba, desta volta numa pequena anotação que parece estar em verso, a qual transcrevemos com dificuldade: "Para Fonteco/ba & del contenido / sino aprende / la musica / [palavra riscada ilegível] merece / pero yo miseri/cordiosa ?como / podre permi/tir semejante / cosa". Há mais uma indicação de data noutro dos fólhos soltos com a inscrição "Contradanza del año de 1841". Poderia ser que todos os papeis de música conservados no Museu de Ponte Vedra na cota Sampedro 46-18 estivessem juntos já em 1841 e ligados a José Fontecoba.

Quase nada sabemos deste senhor José Fontecoba, presbítero, violinista e quem sabe se também guitarrista na primeira metade do século XIX em Ponte Vedra. O autor do Caderno do Francês oferece um perfil de amador ilustrado, com amplo conhecimento musical e colecionador de partituras. O emprego dos termos antigos para as notas, o emprego da tablatura, a música para guitarra de cinco e de seis ordens e a música ligada aos acontecimentos bélicos fazem deste caderno o possível legado de um outro guitarrista-violinista de entre séculos.

9.5.3. O fundo da catedral de Lugo

Soubemos deste fundo de peças para guitarra através do professor Javier Garbayo, que nos informou durante a elaboração do nosso trabalho de investigação tutelado (TIT). Após vários anos a trabalhar na catedral de Lugo, o violinista e padre Luís Vila Ozores recebe em outubro de 1844 uma gratificação de duas onças de ouro¹⁵⁰. Os seus serviços deviam ser valiosos porque Vila Ozores exercia, além de violinista, de capelão de vela¹⁵¹, velando dia e noite o Santíssimo Sacramento¹⁵². Porém não será até setembro de 1853 quando receba um salário regular de 3 réis pelo seu trabalho como

¹⁵⁰ Ignacio Portabales Nogueira, cônego da catedral lucense, realizou em 1923 um *Abecedario de la Catedral*, onde recolheu a informação mais interessante de todos os livros de atas conservados no arquivo da Sé. Ordenado por matérias, o Tomo IV tem uma parte dedicada a músicos e instrumentos musicais (página 1888) onde aparece esta informação relativa ao Livro 34, fôlio 198, de 5 de outubro de 1844.

¹⁵¹ Na Ata Capitular de 25 de fevereiro de 1844 (Livro 34, fôlio 149r) do arquivo da catedral, um Vila figura como Capelão de Vela a cobrar 1.460 réis anuais. No mesmo livro, na Ata do dia 5 de outubro de 1844 (L. 34, f. 198r) estabelece-se que os capelães de vela cobrarão 2.090 réis.

¹⁵² Em 1739 (Abel, 2012) estabeleceu-se na catedral de Lugo a Fundação dos capelães e guardas do Santíssimo Sacramento com o objetivo de o manter velado e assistido dia e noite. Os capelães de vela tinham um salário de 1.550 réis pago pouco e pouco e o que faltasse pagava-se tudo junto no fim do ano. No momento da sua fundação havia mais de quarenta aspirantes dos que finalmente seriam escolhidos treze. Entre as suas obrigações estavam oferecer preces, hinos e salmos que servissem de exemplo às pessoas que entravam no templo. Na época do nosso violinista e guitarrista Luís Vila Ozores ainda vigorava este costume, mas com evidentes limitações nos pagamentos, pelo que se vê nas atas capitulares.

primeiro violino da Capela de Música, vaga que ocupou ao ficar livre por morte do anterior violinista, Lucas Sánchez¹⁵³.

Copiadas da mão de Vila são as dez peças para guitarra conservadas no arquivo da catedral lucense, das quais a primeira é o famoso *Allegro* do guitarrista Juan de Arizpachoga¹⁵⁴. As obras estão escritas em papel apaisado duplo e dobrado, de modo que cada fólio se divide em duas partes com duas páginas cada parte, dando quatro páginas no total de cada fólio. O conjunto do caderno está formado por 2 fólios, 4 partes e 8 páginas das quais sete estão anotadas com a seguinte música:

1. Fólio 1: 1r - Capa: *Alegro* para Guittarra del célebre Arizpachoga
2. Fólio 1: 1v - *Moderatto*.
3. Fólio 2: 2r - *Contrad.^a*; Vals [6^a en Re, *Despacio*]; Vals.
4. Fólio 2: 2v - *Contrad.^a* Ynglesa; Pastorela.
5. Fólio 2: 3r - Vals; *Contrad.^a* con Variac.^s, V.ⁿ 1^a.
6. Fólio 2: 3v - 2^a V.ⁿ; Vals [6^a en Re, 5^a en Sol]; *Contrad.^a* [6^a en Re].
7. Fólio 1: 4r - *Moderatto* (continuação e final).
8. Fólio 1: 4v - *Contracapa*: Em branco.

A primeira obra trata-se do *Allegro* de Juan de Arizpachoga que publicou Salvador Castro de Gistau (1770-?) em Paris, a começos do s. XIX no jornal *Journal de Musique étrangère pour la Guitarre ou Lyre*¹⁵⁵. A versão copiada por Vila difere da publicada por Castro.

¹⁵³ Na Ata do 1 de setembro de 1853 (L. 35, f. 166v) o violinista Luís Vila pede receber o seu salário diariamente. Em 2 de setembro concedem-se-lhe três réis diários (f. 167r).

¹⁵⁴ Saldoni e Pedrell recolhem várias formas do apelido deste autor: Areopachoga, Arispachoga, Arespachoga e Aris-Paco-Chaga, sendo que tanto neste manuscrito quanto na publicação de Castro e no prólogo de Aguado, o apelido aparece grafado: Arizpachoga. As várias versões do apelido podem responder a vários motivos: a existência de textos, notícias ou programas de concerto com gralhas ("Areopachoga"), com transcrições fieis à oralidade ("Arispachoga"), com deturpações do apelido ("Arespachoga") ou com jogos literários e pseudónimos ("Aris-Paco-Chaga").

¹⁵⁵ Esta publicação saiu nos primeiros anos do s. XIX. Por ela vê-se que Castro se relacionava bem no ambiente musical parisiño: Tinha uma relação de amizade com o compositor português João Domingos Bomtempo (1775-1842), que esteve em Paris desde 1801, ao que dedicou um bolero para voz e guitarra. E também dedicou uma Seguidilha a Sophie de Puget, que partilha apelido com a compositora e guitarrista Louise Puget (1810-1889) da que se conserva um caderno de canções para guitarra na BNE (Cota: MC/4198/31). Outras pessoas do ambiente parisiño e ligadas à guitarra foram dedicatárias de mais obras de Castro

Mais bem parecem duas versões da mesma obra. A versão lucense, talvez transcrita de cor ou copiada de uma outra versão por Vila, contém soluções guitarrísticas às questões que levanta a obra publicada.

As notícias do copista Vila são posteriores à publicação de Paris, como temos visto. Os documentos consultados indicam que Vila trabalhou na catedral lucense nas décadas de 1840 e 1850, talvez já lá estivesse nos últimos anos da década de 1830. O *Allegro* seria anterior a todas essas datas. A fama desta obra teria perdurado por décadas no repertório guitarrístico, provavelmente dando lugar a outras versões. Neste ponto é interessante aquilo que lembra Briso (1995, p. 45) sobre Aguado. No prólogo à *Escuela de Guitarra* (1825) Aguado dizia de Arizpacochaga que era um daqueles compositores que não acertaram a escrever aquilo que tocavam, como Laporta, Abreu e García (o Padre Basílio). É possível que Arizpacochaga fosse um grande intérprete e improvisador, com um excelente ouvido e boa técnica guitarrística, mas não tão grande fixador da sua própria música. A transcrição do padre Vila poderia ser o resultado de uma adaptação guitarrística, decorrida ao longo do tempo, que fosse transformando aquilo que o próprio autor também variava nos seus concertos, fazendo com que a versão publicada não fosse a definitiva. Não seria estranho que a arte da improvisação tivesse cultivo entre os guitarristas novecentistas, como tinha acontecido em épocas anteriores. Mais para a frente veremos o papel da família Chané, Juan e José Castro, como grandes improvisadores nos instrumentos de corda dedilhada.

A obra de Arizpacochaga publicada por Castro de Gistau e a conservada na coleção de Lugo são, em essência, quase idênticas com alguns pormenores que passamos a relatar: A versão publicada contém 98 compassos e a copiada por Vila, somente 87. Os compassos a mais da versão de Castro consistem, na sua maior parte, num desenvolvimento situado justo antes da reexposição do tema principal dos motivos já apresentados e combinados sem novas contribuições fundamentais. Alguns adornos e motivos rítmicos no

publicadas no seu jornal. Suárez-Pajares (2008, p. IX) dá notícia de uma possível atividade como espião de Castro para a corte francesa perto de 1809.

baixo também variam, o mesmo que algumas realizações rítmicas de harpejos em final de frase, bem como algumas notas soltas, que parecem responder mais a gralhas do que a escolhas conscientes do autor. A maior diferença entre as duas versões é, portanto, esse desenvolvimento que aparece, segundo a nossa transcrição, a partir do compasso 49 até ao 67 da versão de Castro, momento em que ambas as duas voltam a coincidir. Também há dois compassos a mais em toda a peça: o primeiro no final da primeira parte, c. 28, e o segundo no final da obra, c. 98, onde se inclui uma repetição com 1 compasso para a segunda vez. Para mais informação consulte-se a partitura comparativa entre as duas versões no apartado dos anexos.



Im. 158: Parte final do Allegro de Arizpacochaga.
Arquivo da catedral de Lugo.

Uma das obras anónimas da coleção lucense acha-se também no fundo guitarrístico da família Valladares. Trata-se da valsa em Dó M, 3/8, anotada no fólho 66v do AV, que se corresponde em quase a sua totalidade com a contradança com variações do fólho 2 (3r e 3v) do manuscrito de Vila Ozores. Lembre-se que a família Valladares passou uma temporada em Lugo quando José Valladares foi nomeado Intendente daquela província, em outubro de 1839. Durante o ano escasso que os Valladares moram em Lugo há um tempo em que José Valladares se ausenta da cidade, onde ficam a sua esposa, Maria Núñez e duas das filhas, ainda crianças. Não sabemos se Vila Ozores anotou a valsa dos Valladares, ou se foram os Valladares que anotaram essa música tomada de algum dos numerosos concertos mindonienses. O que sim parece possível é que, dada a condição extremamente católica dos Valladares, e estando as mulheres em

Lugo, elas frequentassem os ofícios da catedral e os concertos da sua Capela de Música. Surgem então novas perguntas ainda sem resposta: Teria havido alguma relação entre o violinista Vila Ozores e a família Valladares? Seria Maria Núñez igualmente corresponsável da ampliação do repertório guitarrístico familiar? Será este o momento em que Avelina Valladares decide estudar guitarra?

9.5.4. A música para guitarra dos Torres-Adalid

Segundo os testemunhos do final do s. XVIII a música de guitarra era prática habitual na cidade da Corunha. No trabalho de Martínez-Barbeito sobre a estadia de Robert Southey na Corunha em 1795 lemos: "al reunirse una tertulia (se supone que en la posada El Navío, alrededor de un brasero lleno de ascuas, que se reavivaban con unas tablillas dispuestas en forma de abanico), siempre había alguien que tocaba la guitarra" (Martínez-Barbeito, 2006, p. 45). O repertório que soava nesses lugares, a teor do visto nos fundos de guitarra galegos, estava composto por canções líricas, música de teatro e danças típicas da época: rigodões, contradanças, moinheiras... Além do necessário âmbito popular, também na Corunha havia um âmbito burguês cheio de interesse pela guitarra como instrumento erudito. A família Torres-Adalid cultivou especialmente a música de câmara e, através do guitarrista Fernando de Torres Adalid, a música para guitarra. Para falar sobre este guitarrista e o fundo musical da família apoiamo-nos na informação da sua primeira descobridora Margarita Soto Viso (hoje Viso Soto), a da pesquisadora Carolina Queipo e na comunicação pessoal do casal Íñigo Sangro de Liniers e Carmen Blasco Vizcaíno, que amavelmente nos permitiram consultar o arquivo familiar dos Torres Adalid conservado no Paço de Vilasuso (Carral).

Fernando de Torres Adalid (1818-1883) nasce na Corunha, filho de Martín de Torres Moreno (1779-1846) e Josefa de Adalid Loredó (1794-1818), numa família dedicada aos negócios comerciais e financeiros, com alta posição social, militar e política, que cultivava um notório amadorismo musical. Eram primos de Marcial del Adalid Gurrea, que chegaria a ser um dos grandes pianistas e compositores

galegos (Soto, 2006). Queipo (2015, I, p. 15) explica assim o cultivo musical nesta família:

Los valores culturales de estas familias de la nueva elite ocuparon un puesto imprescindible en esta escala de estrategias, no solo porque les ayudaron a cerrar sus negocios, sino también porque contribuyeron a optimizar su estatus social, su prestigio y su poder. Por ello, familias como la de los Adalid invirtieron una parte considerable de su fortuna en la adquisición de una educación correspondiente a su estatus social, en donde la música ocupaba un lugar principal.

A situação económica da família era muito boa, com um património familiar que em 1824 ascendia a mais de 5 milhões de réis (Queipo, 2015, I, p. 79). Ambas as crianças realizam os primeiros estudos gerais e musicais na Corunha, até que no final do ano 1833, ao fazer Marcial os 18 anos de idade, e Fernando os 16, o pai envia-os a uma viagem pela França e a Inglaterra para melhorarem a sua educação. Na sua estadia europeia, que duraria até 1837, os irmãos visitam Bordéus, Paris e Londres, aprendem os idiomas indispensáveis nos negócios da família, conhecem os costumes burgueses europeus, estabelecem relações com os sócios mercantis e continuam a instrução musical (Queipo, 2015, I, p. 277 e 288-290). Dessa época é uma carta que escreve o seu tio Andrés Torres Moreno¹⁵⁶, em 1 de janeiro de 1834, em resposta à uma das primeiras cartas dos irmãos à sua família uma vez chegados a Bordéus. Na carta, dirigida a Marcial e Fernando, aprecia-se um interessante comentário que reproduzimos a seguir:

Supongo que Fernando estudiará bien las elegantes maneras y demás para hacernos entender con sus cortesias que aqui somos unos naranjos. Estoy deseando oirlo detestando toda casta de lechuguinos y prefiriendo un buen paso de muiñeira á todos los rigodones, galopes y demás, pero esto es broma pues en todos paises hay bueno y malo y el hombre juicioso sabe discernir y aprovecharse de lo util donde quiera que lo halle.

¹⁵⁶ Esta carta conserva-se em folha solta no arquivo do Paço de Vilasuso, na pasta intitulada: "Archivo 5. Torres Adalid Calderón Ozores. Correspondencia y Consulado. Siglo XIX".

No itinerário dessa viagem advertem-se destelhos da formação musical dos irmãos. Em Bordéus sentiram o ambiente guitarrístico através do amigo da família, Vicente Romero, que além do seu tutor na cidade, era bom guitarrista (Queipo, 2015, II, p. 374). Mas onde estavam os grandes professores era em Paris, cidade em que os irmãos passaram a primeira quinzena do mês de dezembro de 1834 (Queipo, I, 2015, p. 102). Naquela altura, Paris era o centro do guitarrismo europeu com professores como o napolitano Carulli, o catalão Sors, o castelhano Aguado, e o francês Coste destacando como aluno de Sors. Era a época da *Guitaromanie* ilustrada uns anos antes por Marescot (ca.1820-30). Não há notícias da atividade cultural dos irmãos Torres Adalid em Paris, mas o fervilhar guitarrístico da cidade na altura devia ser impressionante. Queipo (2015, I, p. 280) aponta a possibilidade de assistirem a concertos e comprarem partituras, como tinham feito em Bordéus. Contudo, a viagem tinha sido programada com foco em Londres onde passariam a maior parte da sua formação europeia. Marcial de Torres Adalid achou na cidade inglesa bons professores de piano como Moscheles, igual que mais tarde o seu primo Marcial del Adalid (Soto, 1990; Queipo, 2015).

Da vida de Fernando de Torres posterior à viagem sabemos que casou em Compostela com Amalia Taboada Rada (1825- ca.1880) no ano de 1847 e tiveram três filhos, Eduardo, Álvaro e Maria Torres-Adalid Taboada (Queipo, 2015, I, p. 49). O pintor Luis Ferrant Llausas realizou os retratos do matrimónio em 1852 (Queipo, 2015, II, p. 484-485). Existe também um retrato de Fernando com oito anos propriedade da atual herdeira, María de Torres Gestal. Fernando de Torres Adalid falece em abril de 1883. A sua atividade económica, financeira e posição social foram as familiares, como avala a carta de 10 de julho de 1851 enviada a Fernando de Torres por Alexandre de Clerq, sub-diretor do Consulado e Assuntos Comerciais no departamento de Assuntos Estrangeiros francês, onde o convidava à sua boda com Isabelle Costa David¹⁵⁷. A qualidade e atividade de Fernando de Torres como músico intérprete de guitarra verifica-se nas partituras da copiosa biblioteca familiar e especialmente no seu Álbum manuscrito, que trataremos mais para a frente.

¹⁵⁷ Este documento foi-nos facilitado por Íñigo Sangro.

A música impressa para guitarra conserva-se na Biblioteca Adalid¹⁵⁸. Esta música acha-se distribuída em vários cadernos não consecutivos dentro do fundo geral de partituras. O conjunto de obras para guitarra está constituído por obras de câmara onde a guitarra desempenha um papel de acompanhamento, salvo no caso dos Concertos de Giuliani e Doisy, que é um papel claramente protagonista. A época e o modo característico em que foram encadernadas estas partituras faz obrigada uma reflexão sobre o assunto.

Numa primeira fase desta partitoteca, a família Adalid foi encadernando entre 1825 e 1827, segundo a datação do encadernador indicada nos próprios cadernos, as partituras que empregavam nos seus estudos e veladas musicais com, ao nosso ver, um critério de interpretação musical. A época de encadernação das obras para guitarra denota que na família, ou entre as suas amizades, devia haver algum guitarrista adulto, que poderia ter sido o primeiro professor de guitarra de Fernando de Torres (Queipo, 2007, p. 107). As suspeitas apontam ao seu tio Francisco del Adalid Loredó (1792-1855), pai do pianista Marcial del Adalid e tio de Fernando e Marcial de Torres Adalid. Dele sabe-se que era ágil violinista e que tinha um piano em 1842 (Queipo, 2015, 1, p. 53 e 127). Encarregou-se da instrução musical do seu filho, a quem ensinou piano e violino, e seria plausível, como bom violinista de entre séculos, que também tivesse sido o introdutor dos sobrinhos no estudo do piano e da guitarra.

Na música camerística para guitarra da Biblioteca Adalid, as diversas partes (*particellas*) dos instrumentos que compõem os grupos estão organizadas com senso prático, em cadernos diferentes e agrupadas por instrumentos de modo que, por exemplo, as partes de violino de várias obras com guitarra estão todas juntas num dos cadernos, um outro caderno contém as partes da violeta e noutros cadernos estão as da flauta, piano e guitarra. É um ordenamento claro para os intérpretes pegarem no seu caderno e levarem nele a possibilidade de tocar várias obras para o mesmo ou parecido

¹⁵⁸ O fundo de partituras das famílias Adalid e Torres-Adalid, chamado aqui Biblioteca Adalid, conserva-se na biblioteca e no arquivo da Real Academia Galega, na Corunha. Foi estudado pela primeira vez pela pesquisadora Margarita Soto Viso (1993).

conjunto. A encadernação por instrumentos revela-se um critério nascido da prática musical.

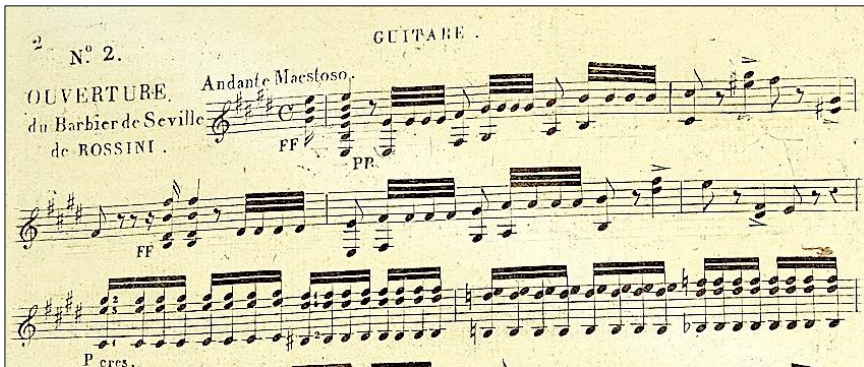
A música de câmara com guitarra que se conserva está formada por vinte e duas obras entre duos, quartetos e quintetos. Os duos acham-se nos cadernos n.º 18 a 21. São dez arranjos de Carulli para violino e guitarra sobre as aberturas de óperas de Rossini¹⁵⁹: 1) *Armida*, 2) *Barbier de Seville*, 3) *La Cenerentola*, 4) *Edoardo e Cristina*, 5) *La Gazza Ladra*, 6) *L'Inganno felice*, 7) *L'Italiana in Algeri*, 8) *Otello*, 9) *Tancredi*, 10) *Torvaldo*. Os cadernos n.º 18 e 20 contêm as partes de violino, e os n.º 19 e 21 as partes de guitarra.

Os quartetos são seis: op. 3, 50, 57 e 118 para guitarra, violino, violeta e violoncelo, de Leonard de Call (1767-1815). O op. 18 para guitarra, violino, flauta e violoncelo, de Mateo Bevilacqua (1772-1825). O op. 11 para guitarra, duas flautas e violeta, de Joseph Küffner (1776-1856). Os quintetos são os op. 9 e 130 de Leonard de Call para guitarra, flauta, violino, violeta e violoncelo. As partes de todos estes quartetos e quintetos acham-se nos cadernos seguintes: 97 (violoncelo), 98 (flauta), 175 (violino), 176 (guitarra) e 177 (violeta). Está a versão para quinteto com guitarra do concerto op. 70 de Mauro Giuliani (1781-1829), cujas partes acham-se também nos mesmos cadernos anteriores. Estreado em 1824, a data de encadernação na Biblioteca Adalid é somente três anos mais tarde, em 1827.

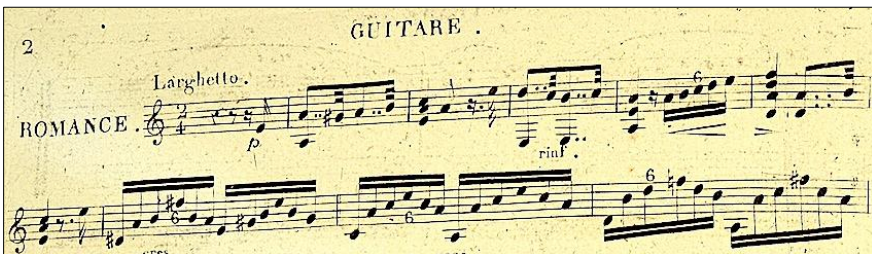
Noutros cadernos acham-se as duas obras de Joseph Muntz-Berger (1769-1844), músico da Capela Real e primeiro baixo do Teatro Real da Ópera Cómica francesa. Tratam-se do *Romance de Joseph*, de Étienne H. Méhul (1763-1817), e o *Romance de Otello*, de Rossini, ambos variados por Muntz-Berger e postos para violoncelo com acompanhamento de violino, violeta e "baixo ou piano ou guitarra". Desse título entendemos que o baixo podia ser feito pelo piano ou pela guitarra. De facto, a parte de guitarra desenvolve o que seria o sustento harmónico da obra para uma guitarra de seis cordas. As partes da peça acham-se estranhamente noutros cadernos diferentes dos vistos até agora, o que pode indicar que foram

¹⁵⁹ Estas dez obras foram gravadas em 2014 pelo guitarrista José María Gallardo del Rey e a violinista Anabel García del Castillo, na Editorial Reyana. Bem como a edição das partituras no mesmo ano e editorial.

adquiridas noutra altura. Os números de caderno das diferentes partes são: 48 (violino 1º), 49 (fortepiano), 50 (violoncelo), 51 (violeta), 54 (guitarra) e 61 (violoncelo). Ambas as partituras foram editadas em 1822 e 1823, distribuídas entre 1824 e 1827 e encadernadas para a biblioteca familiar em 1827 (Queipo, 2015, II, p. 613-614).



Im. 159: Abertura do Barbeiro de Sevilha.
Duo violino e guitarra. Biblioteca Adalid. RAG.



Im. 160: Romance de Otello. Parte da guitarra.
Joseph Muntz-Berger. Biblioteca Adalid. RAG.

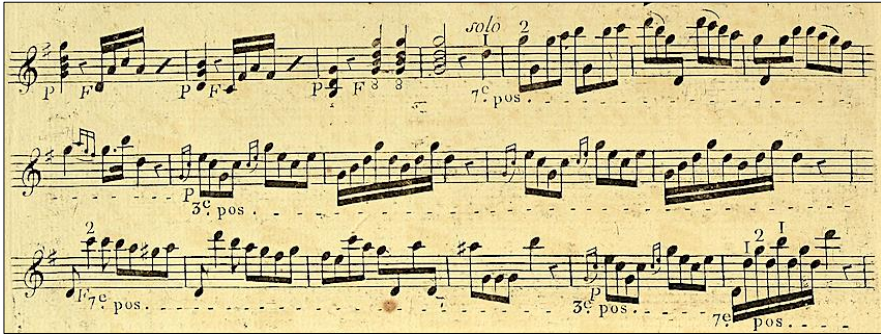
O *Grand Concerto* de Charles Doisy (17?-1807) também está posto para quinteto formado por guitarra, dois violinos obrigados, viola e violoncelo. Está composto, como é habitual no autor, para guitarra de cinco cordas simples. Na primeira página contém a inscrição seguinte: "Chiffre (8) indique les notes que l'on peut faire à l'octave de dessus, c'est pour ceux qui jouent de la Guitare à 6 Cordes". Na nossa tradução: "O número 8 indica as notas que se

podem fazer uma oitava grave, isto é para aqueles que tocam guitarra de seis cordas". As partes estão nos cadernos 97 (violoncelo), 98 (violino 2º), 175 (violino 1º), 176 (guitarra) e 177 (violeta). Estima-se a data de edição desta partitura entre 1802 e 1803, sendo a data de encadernação entre 1825 e 1827 (Queipo, 2015, II, p. 592). A partitura deveu entrar na biblioteca familiar entre uma e outra data, durante as primeiras décadas do s. XIX, evidenciando a passagem das cinco para as seis cordas. A advertência sobre a guitarra de seis cordas sugere que o autor, Doisy, era consciente da nova moda de adição da sexta corda, ainda que a maior parte da sua produção musical tem sido realizada sobre a de cinco cordas. E também indica que o fundo musical de guitarra da família Adalid é mais antigo do que a data de encadernação das partituras, pois a advertência sobre a guitarra de seis cordas não teria sido publicada na terceira década do s. XIX (1827) quando o uso desse número de cordas era geral. Vendo a rapidez com que chegavam as partituras à Corunha, é possível que esta entrasse na família Adalid na primeira década do s. XIX, pondo de manifesto que havia um ou vários familiares guitarristas antes que Fernando de Torres¹⁶⁰.

Um outro elemento importante do legado dos Adalid é o Álbum para guitarra de Fernando de Torres. Atualmente na propriedade da família Sangro Liniers, e conservado no Paço de Vilasuso (Carral), este livro foi descoberto e classificado pela professora, pianista e pesquisadora Margarita Soto Viso, que o achou entre o resto de partituras (Queipo, 2007, p. 103-104). Anos mais tarde, Queipo (2007, p. 104, n. 3) realizou a primeira descrição do Álbum, que contém um alto conteúdo de música operística e de balé adaptada para o instrumento, o que era típico e próprio da época como já teorizaram outros autores (Iglesias, 1981-1983; Queipo, 2003, 2007, 2015), e que já temos confirmado no estudo dos anteriores fundos de música para guitarra. Queipo traça uma relação direta entre as óperas estreadas na Corunha e os manuscritos contidos no Álbum

¹⁶⁰ Por último, sobre o fundo impresso da Biblioteca Adalid, apontar que na nossa pesquisa consultamos o caderno n. 178 para voz e piano da Eliza Anne Charman (Queipo, 2015, II, p. 471) onde se acham várias canções inglesas, algumas delas compostas por mulheres. Charman era a esposa de Juan Antonio del Adalid, tio dos irmãos Marcial e Fernando de Torres e de Marcial del Adalid.

de Fernando de Torres até ao ponto de, através das informações do Álbum e os indícios das óperas, aproximar a datação das estreias corunhesas.



Im. 161: Solo no concerto para guitarra de Charles Doisy.
Biblioteca Adalid. RAG.

Para relatar a nossa aproximação ao Álbum de Fernando de Torres é devido ter em conta que, primeiro, tivemos acesso a um ficheiro digital a conter duas páginas em letra moderna, não manuscrita, com dois índices de autores e peças, realizados por Margarita Soto Viso¹⁶¹. Depois pudemos consultar o caderno original e comprovarmos várias questões que o ficheiro digital trazia à tona: 1) O número de páginas manuscritas do Álbum é 142, sendo que a última obra não figura copiada na íntegra. 2) As páginas 13, 15 e 17, que no ficheiro digital aparecem duplicadas, são simples no caderno original. 3) A falta das p. 95 e 96, que no ficheiro digital não se entende, está justificada no caderno original por uma página em branco, em cujas pautas deveriam ter sido copiadas as partes que faltam das obras anterior e posterior.

O Álbum de Fernando de Torres está encadernado apaisado e em pastas duras de cartão. Figura no arquivo de Vilasuso, na parte de trás da capela do paço, na pasta de "Guitarra", com o nome de Fernando de Torres Adalid e a primeira numeração do arquivo com os números 61 e 62. O fólio em branco que corresponde às páginas 95 e

¹⁶¹ Íñigo Sangro em comunicação pessoal e Carolina Queipo (2015, I, p. 49) informam de que Pilar Sangro Torres poderia ter sido a primeira reorganizadora do archivo familiar.

96 evidencia que a sua cópia realizou-se sobre o próprio caderno, pois deixaram-se páginas em branco possivelmente em previsão de copiar os fragmentos ausentes mais tarde. As partituras copiadas estão manuscritas todas da mesma mão.

Nessa mesma pasta figura o exemplar original citado por Queipo (2015, I, p. 279) do Método de Carulli editado por Launer e comprado por Fernando de Torres em Bordéus, o 10 de janeiro de 1834, segundo a inscrição manuscrita na primeira página. Numa das páginas interiores do método achamos uma nota manuscrita e assinada por um tal Antonio. A nota, escrita em papel mais moderno, carece de datação e o seu autor resulta-nos desconhecido. O conteúdo da nota remete para elementos básicos da leitura de partituras guitarrísticas que não condizem com o elevado nível artístico do Álbum de Fernando de Torres, mas induz a pensar que em gerações posteriores teria havido mais amadores da guitarra que talvez aproveitassem esse método para a sua instrução. Em qualquer caso, o autor da nota revela-se também guitarrista e até poderia ser o dono de algum armazém de música, como se verá na transcrição a seguir:

Con el amigo Sotero le mando dos piezas conocidas de usted, por si le son más faciles de ejecutar, aunque para mi las encuentro bastante dificiles, pero en caso que ha [sic] usted le ocurra lo mismo yo le mandaré otras no conocidas de usted pero si más faciles.

La esplicación de los signos y numeros es la siguiente: Los números sueltos 1, 2, 3, 4 quiere decir dedos con los que pisan los trastes, el 1 pertenece al indice, el 2 al medio y asi respectivamente.

Los numeros que estan entre-parentesis sirven para pulsar la cuerda perteneciente al numero indicado.

Y creo yo no tenga necesidad de decirle lo que indica el numero de cejilla que hay que pisar porque creo no lo ignore, asi como tambien los harmonicos que se hacen con el contacto de la yema del dedo colocandole en el traste del numero que indique la pieza.

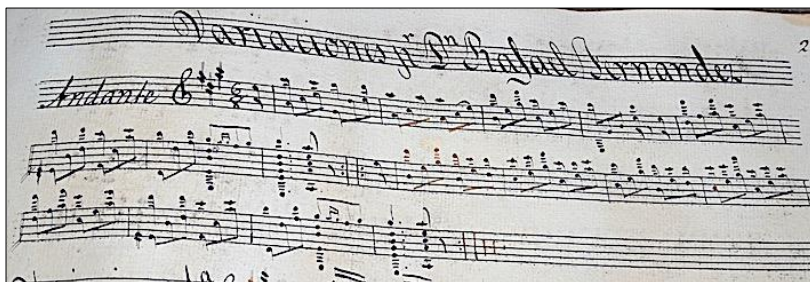
Su amigo
Antonio.

Para determinar a época e autoria do Álbum de Fernando de Torres Adalid só podemos analisar o documento de que dispomos.

Linguisticamente, o texto oferece as hesitações próprias da ortografia em castelhano da época, mais uma curiosa confusão ortográfica entre o *cê* e o *esse*, que pode dar uma ideia da origem do copiadador ou copiadora. Assim: Coro de Casadores [Cazadores] (ficha 18), Dionicio [Dionisio] Aguado (ficha 28), fantacias [fantasias] (ficha 44) ou Masurca [Mazurca] (ficha 51), são atribuíveis a alguém que não diferencia foneticamente entre -c- e -s- e, como consequência, observa pronúncias hesitantes em castelhano, como acontece no Sul em território espanhol, ou bem noutros países cujas línguas não fazem diferença entre esses dois fonemas, como é o caso de Portugal, Brasil e resto de países da América Latina. Este fenómeno fonético dá-se também na Galiza e na zona da Crunha, onde a pronúncia *sesseante* era habitual, ainda mais na época tratada. Queremos dizer com isto que o autor da cópia do Álbum poderia ter sido tanto Fernando de Torres, quanto um outro familiar com essa característica fonética. Sabemos que algumas partituras da Biblioteca Torres Adalid foram adquiridas em Lisboa devido aos laços familiares e económicos que uniram Marcial de Torres, irmão de Fernando, com Josefa Krus Pacheco (Lisboa, n. 1815). Talvez Josefa Krus, portuguesa de ascendência dinamarquesa, ou algum dos seus filhos, nascidos em Lisboa e sobrinhos de Fernando de Torres, tivessem essa característica na sua escrita em castelhano.

As sessenta e oito obras do Álbum para guitarra de Fernando de Torres estão formadas por música operística de Bellini, Paisiello, Mozart, Donizetti, Verdi, Ricci, Saldoni, Rossini. O italiano Pagni e o checo-austriaco Titl são os autores dos balés. Também figura a música instrumental de Johann Strauss e Phillipe Musard. Além disso, no Álbum acham-se valsas, minuetos, um bolero, umas variações sobre o fandango, uma jota aragonesa, um *passodoble*, e as peças *manchegas de teatro* e *mollares corraleras*, que denotam a sua origem popular castelhana e uma ligação direta com o mundo teatral. Os autores mencionados como compositores ou arranjadadores das obras são guitarristas bem conhecidos como Sors e Aguado, guitarristas menos estudados como Moretti, Huerta, Carnicer e Damas, e mais outros dos quais apenas há informação, ou inclusive este Álbum é a única fonte conhecida até ao momento, como Florencio Gómez Parreño, Antonio

Gutiérrez González, Rafael Fernández, Luis López Muñoz, e um misterioso F. López. No apartado dos anexos a esta tese oferecemos um catálogo e comentários mais extensos sobre as obras deste Álbum e a música de câmara com guitarra.



Im. 162: Variações de Rafael Fernández. Álbum de guitarra de Fernando de Torres.

9.5.5. O arquivo de Canuto Berea (1ª parte)

Pelo nome de Canuto Berea referimos três gerações de músicos corunheses que fundaram e mantiveram a loja de música mais antiga e volumosa que conhecemos na nossa história musical (López-Suevos, 2008). Sebastián Canuto Berea Ximeno (1810-1853), nascido em Saragoça, funda o primeiro comércio de música na Corunha através da *Sociedad Canuto Berea*, que se funda em 1835 e se documenta na Matrícula de Comércio em 1845. O filho, Canuto Berea Rodríguez (1836-1891), continua na loja ao tempo que se desenvolve como compositor e diretor de orquestra. Finalmente, o neto Canuto Berea Rodrigo (1874-1935) prossegue, primeiro através da sua mãe e depois em solitário, o negócio até 1931. Como bem explica a musicóloga Beatriz López-Suevos, uma loja de música não é só um negócio particular (López-Suevos, 2008, p. 16-18):

Una tienda de música no es sólo un negocio, es un lugar de encuentro para los aficionados, es un primer escenario en el que se dan a conocer las grandes y pequeñas figuras de la música local, es la base material para cualquier práctica musical, ya que ésta no puede tener lugar sin partituras, instrumentos, recambios, etc.

A loja dos Canuto Berea forneceria partituras, instrumentos e acessórios de música a toda a Galiza e ainda mais. É mais do que possível que boa parte das partituras descritas nos arquivos anteriores, especialmente nos corunheses, tivessem sido servidas pelos Canuto Berea. O fundo musical da família Adalid nutria-se dos serviços dos Berea (Queipo, 2015, I, p. 292; II, p. 332-333). E no fundo Valladares damos conta de uma peça (*Una sombra*, canção de Botella e Elipe) cuja cópia parece feita sobre a partitura da mesma obra achada no Arquivo Canuto Berea.

A atividade da loja durante a sua primeira etapa verifica-se pela quantidade de música para guitarra que fica dessa época. Ainda que as obras que se acham neste arquivo mercantil, como lembra López-Suevos, são aquelas que não se venderam e por isso ficaram no armazém, as partituras conservadas dão uma ideia, mesmo que não for exata, sim bastante aproximada do volume e tipo de música que se comercializava na Corunha no s. XIX e parte do XX.

O fundo Canuto Berea compreende 194 unidades arquivísticas distribuídas em 20 caixas de livros, com 86 livros, 149 caixas de documentos e 25 caixas de pranchas de metal entre os anos de 1866 a 1973 (López-Suevos, 2008, p. 16). Nós para esta tese revisamos as caixas de documentos a conterem partituras para guitarra. Resta por fazer uma revisão em profundidade das cartas e todo o tipo de documentos administrativos que revelariam informação mais pormenorizada da atividade guitarrística da loja dos Canuto Berea. Agora inicialmente apresentamos uma aproximação à música para guitarra dentro deste fundo que a seguir chamaremos de ACB.

Primeiramente, fizemos uma pesquisa inicial no catálogo em linha da biblioteca. Os registos que saíram sob o termo "guitarra" foram o fio do que puxamos para chegar à primeira revisão de 45 caixas. Isto levava a obras para todo tipo de instrumentos e livros de diversa classe. Por isso foi necessário reconsiderar esses registos para obter os resultados específicos da música para guitarra. Depois disso procuramos os registos específicos para guitarra correspondentes ao século XIX, de modo que a análise ofereceu resultados nas seguintes 16 caixas: M-187 (1 registo), M-197 (2 r.), M-198 (2 r.), M-200 (11 r.), M-203 (2), M-295 (1), M-355 (3), M-467 (1), M-524 (8), M-612

(3), M-613 [1-59] (35), M-613 [60-100] (36), M-646 (15), M-650 (1) e M-708 (2), que fazem um total de cento e vinte e três registos que são cento e uma obras para guitarra diferenciadas, contando as duplicações e novas cópias.

Das cento e uma obras, cinquenta e três são partituras manuscritas e quarenta e oito, impressas. As impressas foram editadas em vários países europeus. A maior parte das obras, aproximadamente oitenta, foram publicadas entre as datas extremas de 1817, a indicar o começo do impressor Wirmbs em Madrid, e 1859, a indicar o final do impressor Carrafa em solitário na rua Príncipe, 15, de Madrid. Ainda que a primeira notícia da sociedade Canuto Berea é de 1835, conservam-se no arquivo várias obras gravadas por Wirmbs antes dessa data. Naturalmente as datas de abertura do negócio não têm por que coincidir com as da edição das partituras, mas este dado sugere que já desde o início o comércio de Canuto Berea Ximeno oferecia música para guitarra e as últimas publicações editadas em Madrid, Milão ou Viena.

As partituras manuscritas estão compostas em exclusivo por canções para voz e guitarra. Esta formação é a dominante no arquivo, a conter setenta e duas canções, sessenta em castelhano, onze em italiano e uma em francês. Há casos em que se conserva a versão impressa das obras com acompanhamento para piano e guitarra, e outros casos em que a versão copiada é só da parte da voz com o acompanhamento de guitarra. O facto de haver obras publicadas com acompanhamento para os dois instrumentos, que foram copiadas na versão exclusiva com guitarra, indica o interesse que essas obras tinham para os guitarristas.

A música instrumental para guitarra está toda impressa, compõe-se de vinte e nove peças das que vinte e sete são música para guitarra só, uma para guitarra e outros instrumentos, e um método de solfejo com guitarra. Devemos salientar neste grupo a presença de quatro partituras que atribuímos a um editor pouco conhecido, chamado Manuel González, ativo na primeira metade do século XIX. Na descrição dos Anexos há mais comentário sobre este impressor.

Além deste impressor, o fundo para guitarra do Arquivo Canuto Berea contém a música de várias obras novas para nós, como

as canções para voz e guitarra *Padre Mio de mi Vida* de Paulina Cabrero Martinez, *El Atrevimiento Feliz* de Federico Moretti, *El Soldado* de Luis de Cepeda, *El Último Adiós* de Manuel Ducassi, *La Pastorcita* e *El Canto del Marino* de Francisco Baltar, *Las Quejas a Cupido* de José Melchor Gomis, *Mi profesión de Fe* de Nemesio Enriquez, *Juana me dio una pisada* de Manuel Ledesma, e mais obras cujos autores desconhecemos que podem ver-se em pormenor no catálogo. Entre as obras para guitarra salientamos *La Perla* de Napoleon Coste, o método de solfejo de Tomás Damas onde a guitarra é o instrumento base sobre o que se aprendem os rudimentos musicais, e as obras dos autores não galegos Antonio Rubira, Vicente Borrero, Mariano(?) Bravo e Florencio Lahoz. A música operística é protagonista dentro das obras para guitarra, que se nutrem das aberturas, árias e outras peças operísticas de Bellini, Coccia, Mazza, Verdi, Donizetti, e numerosas danças: valsas (Strauss), galopes, hinos, polcas, redowas, xotes (*schotish*) e minuetos.

Dentro das curiosidades, há uma partitura editada por León Lodré com o número de prancha 1. Trata-se da *Primera Tanda de Rigodones sacados de la ópera Norma del maestro V. Bellini puestos para guitarra por A. G. [Aquilino García]* conservada na pasta M-646/15 do ACB. O que parece ser a primeira partitura editada por este impressor.

Muitas das canções espanholas do ACB são canções populares arranjadas para voz e guitarra. Algumas delas estavam integradas em obras de teatro ou tonadilhas que adquiriram peso próprio fora dos teatros e se arranjavam e distribuía para uso de amadores musicais e das veladas nos salões burgueses. Às vezes, a origem teatral deixava pegada na própria canção que se valia desses recursos para a sua interpretação. *La vivandera* é um exemplo de canção espanhola a fazer uso de recursos teatrais (Alonso, 1998, p. 342). Também *La partida de Alfredo*, no fundo da família Valladares, é um exemplo de música cénica.

Um outro exemplo de canção popular são as *Boleras del Jopéo con acompañamiento de piano forte y guitarra* de Pablo Bonrosto (M-203/32) com sabor andaluz tanto na música quanto na letra. Trata-se do filho de Ramón Bonrosto, cujas obras aparecem no Caderno do

Francês e no arquivo de Valdeflores. A partitura do ACB está publicada por Wirmbs, sem número de prancha, e datada entre 1817 e 1834, por serem as datas em que este impressor estava ativo em Madrid. Moretti foi o avalista de Wirmbs quando este solicitou, em 1817, o patrocínio para fundar a primeira classe de gravado e estampação musical espanhola (Gosálvez, 1995, p. 189-193). Esta peça situa Pablo Bonrostro depois de 1817. É a mesma que aparece na BNE (cota MC/4198/41), no livro de José Lidón (1748-1827) intitulado *Seguidillas con acompañamiento de forte piano*. No caderno de Lidón aparece com o título de *Seguidillas del Jopéo*. Como vem sendo habitual, entre ambas as peças há diferenças. A da BNE está em Sol M e Sib M, o acompanhamento é só para piano e não tem introdução nem passagens instrumentais intermédias. A publicada por Wirmbs está em Lá M e Dó M, tem linha de piano e de guitarra, introdução, passagens intermédias, e alguns elementos melódicos diferentes, além da letra que também difere. Contudo, não há diferenças tão grandes que possa afirmar-se que se trata de obras diversas. São a mesma obra com títulos, tonalidades, acompanhamentos e giros melódicos diferentes. A transformação das obras de entre séculos parece ser fenómeno habitual como já temos visto na música de Arizpachoga.

Ao ilustrar a música popular andaluza, Alonso (1998, p. 364-365) lembra os *cafés-cantantes* onde nos meados do século se espalhou o *flamenco* sendo um dos representantes mais populares o cantor conhecido pela alcunha *El Planeta* e, entre as canções habituais, achava-se *El punto de La Habana*, cuja partitura para voz e guitarra é uma das mais antigas do ACB. A origem destas canções populares parece anterior ao século XIX. Núñez (2002, p. 275) coloca a origem e difusão peninsular do *El punto de La Habana* no século XVIII e relata a descrição que o escritor malaguenho Estébanez Calderón faz de Antonio Monge Rivero *El Planeta* (p. 292):

Estébanez Calderón "El Solitario" en "Un baile en Triana", dentro de la colección de relatos reunidos bajo el título genérico de *Escenas Andaluzas*, publicado en Madrid en 1847, describe cómo el mítico "cantador" gaditano "El Planeta", junto a su alumno "El Fillo" interpreta diversos cantes que, según su descripción, podemos

denominar protoflamencos. "El Planeta" lejos de cantar a palo seco (sin acompañamiento de guitarra), se hace acompañar por una pequeña orquestina de guitarras, laúdes, bandurrias, panderos y castañuelas (estos últimos seguramente interpretados por las bailarinas). Resulta entonces que entre el repertorio del mítico cantador figura una canción llamada *El Paño Moruno*, canción que por entonces se interpretaba sobre la tonada del "Punto de La Habana", melodía muy popular difundida a través de la literatura de cordel.

Para mais sobre *El punto de la Habana* vejám-se no apartado dos anexos as descrições dos fondos Canuto Berea e Fernando de Torres Adalid. Por outro lado, a interessante descrição de Calderón oferece uma imagem do *flamenco* que choca contra o essencialismo andaluzista posterior, sobretudo no referente ao acompanhamento para grupo de bandolins, que antecipa as posteriores *rondallas* ou grupos de plectro. Estas diferenças entre os documentos e o relato dominante na música espanhola precisam de análise demorada e abrangente da qual aqui somente apontaremos alguns aspetos ligados à Galiza.

Já o erudito folclorista Machado Álvarez tinha anunciado em 1881 a relação entre a música popular galega e a dos ciganos da Andaluzia, no seu trabalho auroral sobre o *cante flamenco*, como ele o denominou (Machado, 1974). O pai dos poetas andaluzes Antonio e Manuel Machado tinha nascido em Compostela no tempo em que o seu pai, Antonio Machado Núñez, era professor na Universidade compostelana. Não sabemos se foi por nascimento, por história familiar, ou pelo ambiente liberal e erudito da casa dos Machado, que Demófilo desenvolveu nos seus trabalhos a informação que possuía graças às suas diversas origens culturais.

Na *Colección de cantes flamencos* Machado narrou as numerosas ligações que havia entre a música galega e a dos ciganos da Andaluzia. Para isso empregou os seus conhecimentos de língua (galego)portuguesa¹⁶² e castelhana¹⁶³, e salpicou o texto de exemplos e

¹⁶² Está em português a citação que Machado emprega para justificar o emprego na época do neologismo *Folk-Lore* para referir o conjunto das crenças, usos e tradições populares, apoiando-se na definição e justificação do intelectual português Consiglieri Pedroso (Zófimo José Consiglieri Pedroso Gomes da Silva, 1851-1910), em Machado (1987).

paralelismos entre elementos musicais galegos e andaluzes. Levado de um instinto iberista, segundo o qual a cultura deve entender-se como um tudo peninsular com características diversas em cada território mas também com características comuns a vários deles, Machado Álvarez começa o seu estudo advertindo que o flamenco não pode ser único representante da música espanhola. O andaluzista Blas Infante apontaria décadas mais tarde (1929-1933) uma interessante etimologia árabe do termo *flamenco*. E, ainda que Machado não tinha do flamenco aquela visão soberanista e nacional andaluza, ambos os dois estavam de acordo numa ideia fundamental que exprime Infante (1915, p. 98-99) e que liga o seu pensamento soberanista com o iberista de Machado contra o centralismo canovista e a construção de falsos símbolos nacionais:

Andalucía no puede querer que en España exista una organización regional uniforme. Cada región tiene una variable capacidad, a la cual es preciso proveer de medios formales, de recursos de actuación en armonía con el grado de aquella que en cada época alcance; así como deben las particularidades regionales encontrar su correspondencia en la adecuación de los organismos.

Para Machado, o flamenco, ainda sendo música popular como aponta Infante, é expressão característica de um povo mas não de outros, faltando-lhe essa essência nacional que teria de ser representativa de todos. Machado responsabiliza desta atribuição essencialista alguns *touristes*, ou estrangeiros não peninsulares que passeavam, observavam os costumes, escreviam as suas conclusões e acabavam por atribuir à música flamenca uma representação nacional que não era real (Machado, 1974, p. 12):

Si pues estos cantes, por ser casi todos de autor conocido, por tener un asunto puramente individual, por la relativa escasez de su número y por el público que acude a escucharlos, es más bien propio de una clase del pueblo que de todo él, preciso será que los hombres serios

¹⁶³ O conhecimento de língua castelhana permite a Machado distinguir entre castelhano da Andaluzia e a língua cigana, além de definir uma proposta ortográfica para a escrita do que seria um dialeto andaluz do castelhano.

reconozcan que este género es, entre los populares, el menos nacional de todos, y que es inexacta la idea propalada en Europa por algunos *touristes* de que es el cante flamenco el genuinamente español, en cuyo apoyo citan el favor que parte de nuestra aristocracia dispensa a los toreros, acérrimos protectores de este género, sin considerar que entre los aficionados al arte de *Montes* y *Pepe-Hillo* y una buena parte de la aristocracia española hay, por motivos históricos y naturales, muchos puntos de afinidad y de contacto.

Um dos reptos assumidos no final do século XIX pela intelectualidade espanhola foi o de construir símbolos comuns para povos diferentes. Um exemplo dessa construção ideológica é o caderno intitulado *Cantos Españoles. Coleccion de aires nacionales y populares*, publicado em Málaga para voz e piano (Ocón, 1874). A publicação, oferecida em castelhano e alemão, inclui umas notas explicativas sobre as peças e os autores, além de um prólogo onde se afirma que o seu objetivo é "dar a conocer en el Extranjero algunos de nuestros cantos nacionales y populares". Dois parágrafos mais para a frente, Ocon reconhece que "En cuanto a los [cantos] propiamente populares que figuran en este libro -todos andaluces- han sido tomados de la boca del mismo pueblo". Quer dizer, todas as canções recolhidas como representativas são unicamente andaluzas¹⁶⁴. A mesma sorte teria a guitarra como instrumento típico peninsular. O seu processo de simbolização tomaria a parte pelo todo e converteria a música cigano-andaluza para guitarra no paradigma da música espanhola, ignorando a música guitarrística de outras partes do mesmo Estado.

Como vemos, Machado Álvarez apontava que inicialmente são as pessoas não peninsulares (*touristes*) as responsáveis da paternidade dessas atribuições culturalmente essencialistas. Lembremos que um dos primeiros documentos a empregar o termo *l'Espagne*, em singular, para referir o reino que se conhecia como de *les Espagnes*, foi o assinado oficialmente pelo Rei da França, Luís XV, em 1761 no Terceiro Pacto da Família Bourbon. Pensemos nos estrangeiros como

¹⁶⁴ Algo semelhante acontecia anos antes no cancioneiro de Núñez Robres (1866) intitulado *La música del pueblo*, que da música galega unicamente incluía uma moinheira.

Robert Southey e outros a tentar descrever, segundo a sua visão cultural, a sociedade peninsular. O seu essencialismo cultural, praticado noutros países europeus, poderia ter influído na nova política espanhola e no centralismo denunciado pelos iberistas na metade do século XIX, que trataremos mais para a frente.

O erudito Machado, professor em Sevilha onde nascem os seus dois filhos, conhece a cultura galego-portuguesa, a castelhana, a andaluza, a catalã e a italiana. A sua erudição leva-o a comparar o flamenco com a música galega. Assim cita o paralelismo entre as *soleares* de três versos e as tríades célticas (ele diz que toma esta ideia do catalão Milá Fontanals), reconhece e interpreta expressões galegas que acha nas coplas do *cante* como as imagens do *limón verde* e do *pino verde*, ou versos inteiros como em *Jasta el arma m'ha yegao / la raís e tu queré*, que imediatamente liga com a primeira estrofe do primeiro alalá do cancionero de Marcial Valladares: "Na alma se me cravou / a raiz do teu querer". Machado e Valladares conhecem-se através de Laverde Ruiz e todos conhecem Manuel Murguía. As relações entre estes e mais intelectuais galegos foram tratadas em Orjais e Rei-Samartim (2010, p. 39-43). Aqui só queremos lembrar que a ideia renovadora que Machado Álvarez tinha da cultura peninsular não chegou a concretizar-se por causa do avanço da ideia centralista na época de Cánovas que, contra as advertências dos iberistas, e depois dos soberanistas, dominou as relações políticas espanholas até à atualidade. Esta questão está diretamente relacionada com a construção na Espanha de uma guitarra espanhola e, na Galiza, da ideia da guitarra como instrumento não galego.

A descrição de Calderón antes citada (Núñez, 2002, p. 292) também evidencia uma ligação entre Galiza e os começos do desenvolvimento da música popular andaluza. Não parecerá estranha a presença de elementos galegos na cultura andaluza se tivermos em conta a forte emigração à Andaluzia, em especial, a Cádiz da população galega em diversos momentos da história peninsular (Rey, 1994; López, 1994). Segundo Rey (1994, p. 95) no século XVII: "los gallegos constituían el grupo mayoritario de entre los varones forasteros que se casaban en la ciudad, pero consideramos muy expresivas las cifras obtenidas para el Puerto de Sta. María y, en

general, para toda la Bahía de Cádiz. [...] Al igual que en el Puerto, en otras localidades de esta zona los gallegos constituyen la comunidad inmigrante más numerosa".

O natural, como aponta Machado, é que os galegos tivessem deixado alguma pegada nos lugares que habitaram já em tempos antigos e até à atualidade. Além dos exemplos nomeados, do mesmo modo que os cantos de ida e volta, como as *habaneras* e as *rumbas* cubanas, parece-nos que também nos cantores pode haver alguma relação, ainda sendo eles na maior parte de origem cigana. Com relação a isto, queremos notar somente um pormenor curioso. No texto de Calderón aparece *El Fillo* como aluno do *El Planeta*. O emprego da alcunha "fillo" (filho) é próprio de galegos e portugueses, tanto pela língua quanto pelo uso, e pode servir para definir uma filiação ou também referir uma pessoa mais nova de género masculino. Não nos atrevemos, nem temos documentos que nos permitam afirmar que Francisco Ortega *El Fillo*, nascido na Andaluzia, tivesse ascendência galega ou portuguesa. Mas o ser chamado de filho, quer por um mentor que carinhosamente lhe colocou a alcunha, quer por tê-lo herdado de antigos parentes, indica algum tipo de filiação galego-portuguesa.

9.6. OS INTÉRPRETES DE ENTRE SÉCULOS (XVIII-XIX)

Lembremos o que explica Suárez-Pajares (1995) para os guitarristas desse período: "apenas tenemos dato alguno sobre la biografía de estas personas y, sin embargo, la mayor parte de ellos eran violinistas". Nesta tese supomos violinistas-guitarristas de entre séculos os já tratados Vila de Mondonhedo, Francisco del Adalid da Corunha e Naya, que trataremos a seguir. Andando o século virão vários exemplos de amadores e profissionais a tocarem instrumentos de arco e dedilhados como Marcial Valladares, Ramon Fanego Salaverri, Victor Manuel Morelli ou o grande Manuel Quiroga Losada. Queipo (2007, p. 106) informa de vários professores de guitarra na Corunha nos anos de 1835-1839, um deles de nome Pablo Segura, um outro, José Porto, e um terceiro chamado Cândido Beiro que oferecia aulas de violino e guitarra. E inclusive, Queipo (2015, I,

p. 128) informa de dois anúncios no diário corunhês *Diario Constitucional de La Coruña*, nos anos de 1820 e 1823 onde se oferecem aulas de guitarra e outros instrumentos e venda de partituras, entre elas "la nueva escuela de guitarra del profesor Gil, el arte de tocar la guitarra por cifra de Lardjes" e obras de Sors e "guitarras finas" de Madrid¹⁶⁵.

Em muitos dos casos, é notória a falta de informação biográfica sobre as pessoas, homens e mulheres, intérpretes de guitarra nos finais do s. XVIII e começos do XIX. Por um lado está a dificuldade na procura de informação para essa época. Por outro, a realidade de alguns dos profissionais terem sido pouco conhecidos no seu tempo. Só quem deixou pegada escrita, por exemplo, publicando um método de guitarra, ou se destacou na música por outros motivos como tocar o violino numa orquestra, ou por pertencer a uma família nobre, tem mais possibilidades de ser recuperado. E está ainda a realidade dos músicos amadores, muitos deles anónimos mas de alto nível guitarrístico, numerosíssimos tanto nas classes acomodadas quanto nas populares, que ampliam consideravelmente o espectro de uso da guitarra. Neste apartado apresentamos alguns dados biográficos de pessoas galegas que sabemos destacaram na guitarra, ou destacaram por outros motivos e foram guitarristas, com a dupla intenção de diminuir em algo o vazio existente sobre este assunto e de perfilar alguns autores já conhecidos mas até agora não relacionados com a Galiza.

9.6.1. Antonio Tenreiro Montenegro Caveda

Depois do cantor e compositor italiano Francisco Piermarini, o segundo diretor do Conservatório de Madrid foi um descendente da linhagem galega dos Tenreiro Montenegro. Excelente guitarrista, Antonio Tenreiro Montenegro e Caveda, Conde de Vigo nasceu em Astorga, em 24 de abril de 1792, e morreu em Madrid, em 6 de janeiro de 1855. Ainda que Saldoni baralha as datas, afirma que

¹⁶⁵ Lembre-se o médico José María Gil que aparece no fundo musical da família Valladares (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 22 e 269) como autor de um trio em 1842 para flauta, violino e guitarra de um hino para coro com acompanhamento de piano em 1857.

Antonio Tenreiro Montenegro foi aluno de Aguado e diretor do conservatório madrileno desde o 29 de agosto de 1838 até aos primeiros de janeiro de 1842. Sobre ele afirma (Saldoni, 1868, 1, p. 121-122):

diremos que tuvo una escesiva aficion á la música, causa sin duda por la que le nombró el gobierno viceprotector del Conservatorio, pues tocaba la guitarra con tal perfeccion y maestría, que era el discípulo predilecto del célebre Aguado (D. Dionisio) (8 abril) [1830?], en términos que cuando Rossini estuvo en Madrid en 1831, el comisario de Cruzada le dió un gran banquete, al que fue invitado, asistiendo á él el conde de Vigo no por ser título de Castilla, pero sí como uno de los primeros aficionados músicos que en aquel entonces habia en la corte de España.

A linhagem dos Tenreiro Montenegro estava ligada ao Paço de Banhobre. O avó, Juan Gabriel, foi regedor de Oviedo. O tio, Joaquín, ficou famoso pela sua intervenção na guerra contra os franceses da qual deixou escrito o *Expediente relativo á la reconquista de Vigo, sitio de Tuy...* publicado na Corunha, em 1812. O pai, Antonio, tinha casado em 1791 com a ilustrada Rita Caveda Solares¹⁶⁶, intelectual asturiana e tia do escritor asturiano José Caveda Nava¹⁶⁷. Esta família nobre galega parece seguir o estilo burguês que já temos tratado anteriormente de aprender música e escolher a guitarra como instrumento de uso amador.

9.6.2. Francisco Baltar

Suárez-Pajares (1999a) recolhe de Saldoni que Francisco Baltar era copista de música. Se ele vinha de uma família de escrivãos seria habitual que continuasse o ofício, mesmo que fosse especializando-se na cópia de partituras musicais¹⁶⁸. Segundo a mesma

¹⁶⁶ Para mais sobre esta fascinante mulher vejam-se os estudos de González (1996) e Urzainqui (2006).

¹⁶⁷ Este dedica-lhe a Antonio Tenreiro (não sabemos se o tio ou o primo) o *Drama unipersonal. Coriolano al frente de Roma*, 1815 (Pérez, 1977).

¹⁶⁸ Lembremos que já temos visto um outro exemplo de copista de música que era escrivão, José Miguel Guerra, o autor do Manuscrito Guerra conservado na Biblioteca Geral da USC.

fonte conservam-se de Francisco Baltar duas obras com guitarra: *El polo del contrabandista*¹⁶⁹, para voz e guitarra (ou piano), e umas variações publicadas para guitarra. Além disso também se localizaram duas valsas para piano, umas seguidilhas para voz e piano e uma obra para órgão, *Tantum ergo*.

As obras aparecidas no ACB da autoria de Francisco Baltar vêm a acrescentar este repertório em duas belas canções para voz e guitarra: *La Pastorcita* e a barcarola *El Canto del Marino*, ambas as partituras ainda conservam o antigo carimbo da loja corunhesa de Canuto Berea Ximeno¹⁷⁰. As partituras são cópias manuscritas da mesma mão, provavelmente copiadas de originais impressos cuja edição estava esgotada ou era de difícil aquisição. O estilo de Baltar é romântico, de harmonias modulantes e interpretação exigente, a refletir um guitarrista de alto nível musical.

El Canto del Marino anunciou-se à venda em 16 de março de 1842 (BBEE, 1842a, p. 91). Vendia-se no armazém de Carrafa junto com outras onze peças para voz e guitarra ou piano, recolhidas no que devia ser um belo livro de pequenas dimensões intitulado *Álbum Lírico ó Coleccion de doce canciones jocosas y sérias con acompañamiento de piano ó guitarra, compuestas por varios profesores*¹⁷¹. A barcarola tem letra de M. E. Blanco que se desenvolve

¹⁶⁹ Trata-se do n.º 5 do monólogo operístico de Manuel García *El poeta calculista*, estreado em 1809 em Paris (Radomski, 2002). A BNE (Baltar, 1876) tem um exemplar de *El polo del contrabandista* publicado por Antonio Romero dentro da série *La Sal de España. Seis canciones populares con acompañamiento de pianoforte y guitarra* e com a legenda "nuevamente arreglado". Sabe-se que Romero inseriu fundos de outros impressores nas suas sequências numéricas o que afetou à numeração das pranchas. Por esse motivo achamos que a partitura teria sido publicada por primeira vez muito antes dessa data (Gosálvez, 1995, p. 123 e 177). O acompanhamento adorna a conhecida melodia com destreza harmónica e domínio da técnica guitarrística.

¹⁷⁰ Conservam-se na caixa M-613, *El Canto del Marino* com o n.º 63 e *La Pastorcita* com o n.º 64.

¹⁷¹ As doze obras eram: "1. La Gitanilla, cancion jocosa, por Carnicer; 2. Una sombra, séria, por R. B.; 3. El canto del marino, semi-séria, por F. B.; 4. El último adios, séria, por Ducasi; 5. La barcarola, letrilla de Ochoa, semi-séria, por Ciebra; 6. El gitano, jocosa, por M. J. M.; 7. La inconstancia, séria, por La Hoz; 8. El centinela, jocosa, por Allú; 9. Doña Blanca de Navarra, séria, por Sobejano; 10. El soldado, jocosa, por Cepeda; 11. El Playero, jocosa, por M. Garcia; 12. La compasion, séria, por La Hoz. Esta coleccion reunida grabada en pequeño". Além da de Baltar desta coleção temos localizadas nos arquivos galegos as núm. 2 (PV, 100r e 100v e ACB, M-613), 4 (ACB, M-613), 5 (PV, 99r 99v), 8 (ACB, M-613), 9 (PV, 94r e

por uma melodia em Ré M com modulação ao 6º grau, SibM, bem arroupada por um acompanhamento harmonicamente denso e cromático, em tempo ligeiro (andantino) e exigente para o intérprete. Começa com uma introdução de guitarra e acaba com uma coda também guitarrística. A partitura inclui indicações de articulação e carácter.

De *La Pastorcita* não temos mais informação musical que a que fornece a partitura do ACB. A bela melodia em Lá M está perfeitamente adornada com um acompanhamento ousado, a tempo de *Andante Gracioso*, que oferece um resultado excelente. A estrutura é ABA' com o primeiro tema variado. Merece também atenção a letra do padre José Iglesias de la Casa (1748-1791), pertencente à sua obra *Letrillas de Estrivillo. Letrillas segundas*¹⁷²:

Si el estilo en mis letras	6
Mucho se humilla;	4
<i>Como vengo del campo,</i>	6
<i>No es maravilla.</i>	4
Cantar yo cantara	5
Los campos y flores,	5
La niñez y amores	5
Con que me criara:	5
Mas si es cosa clara	5
Trivial y sencilla;	5
<i>Como vengo del campo,</i>	6
<i>No es maravilla.</i>	4

A obra parece uma bolera intermediada, como as anteditas do *Jopeco*, a conterem uma bolera e uma secção contrastante. A primeira estrofe é uma clara seguidilha de quatro versos seguida de outras estrofes formadas por seis versos de cinco sílabas (seis sílabas no sistema castelhano) onde nos dois últimos retorna o estribilho. A

94v), 10 (ACB, M-613), 11 (ACB, M-613) e 12 (ACB, M-613). Faltam três: 1. La gitanilla, 6. El gitano, 7. La inconstancia.

¹⁷² Esta obra foi publicada postumamente (Iglesias, 1793, p. 33-35) junto do seu famoso poemário *La esposa aldeana* e outras obras de José Iglesias de la Casa. Para a contagem silábica dos versos empregamos o sistema português que conta até à última sílaba acentuada.

reiteração destes últimos versos confere uma beleza especial ao tema, posto em boca de uma mulher do campo. O poeta identifica-se com a beleza sensível e humilde que parece ecoar numa Rosália ainda por vir.

É justamente na comarca de Padrão e também em Compostela onde é conhecida a família Baltar. Sem ter relação com a outra conhecida família Baltar de Ourense, cuja necessária pesquisa ultrapassa as possibilidades da nossa tese, os Baltar de Padrão tiveram durante gerações uma intensa atividade cultural. Ángel Baltar Varela (1827-1895), o primeiro licenciado em Farmácia da USC, foi presidente da câmara, amigo e protetor do casal Castro-Murguía em Padrão. Conserva-se ainda a casa familiar situada na Praça de Ángel Baltar, lugar onde durante muitos anos se conservou a biblioteca da família. Esta biblioteca foi provavelmente fundada no s. XVIII pelos escrivãos Lucas Baltar e o seu filho Francisco Baltar Mariño.

Não sabemos se Francisco Baltar Mariño (Íria, 1753-1796), escrivão, de família acomodada com profissões liberais e ligados a Madrid, estava aparentado com o guitarrista F. Baltar que aparece no Arquivo Canuto Berea. Os dados parecem indicar que o guitarrista teria trabalhado durante a primeira metade do s. XIX, posto que doze valsas para fortepiano de um Francisco Baltar aparecem anunciadas no *Diario de Madrid* em 1828 (García, 2017, a. 3, p. 402, 406). Também há um Francisco Baltar que é professor de harmonia do pianista madrileño Miguel Ramón Arenas y Rodríguez (Ballesteros, 1912, p. 28). Não parece possível, portanto, que o Francisco Baltar, morto em 1796, seja o mesmo Francisco Baltar que se situa em Madrid perto de 1828. Ao ir procurar nos descendentes de Francisco Baltar Mariño achamos que ele e Juana Francisca Varela (m. 1824) tiveram cinco filhos e filhas nascidas entre 1787 e 1795, que é uma faixa temporal mais provável para o nascimento do nosso guitarrista, mas nenhum deles, que saibamos, se chamou Francisco. As pesquisas nesta linha não acharam, por enquanto, mais percurso e ficam à espera de novas informações.



Im. 163: El canto del marino, de Francisco Baltar e M. E. Blanco.
Arquivo Canuto Barea.

Por último, apuntar que posteriormente a familia Baltar continuou na música. Antonio Baltar Domínguez (1906-1970), tataraneto de Francisco Baltar, casou con Mireia Dieste, pianista, cuja familia, ilustrada de nomes da literatura galega como os escritores Eduardo e Rafael Dieste, era tamén devota da interpretación musical. No Fondo Local de Música do Concello de Rianjo, que trataremos máis para a fronte, pode consultar-se o arquivo de partituras familiar dos Dieste. Axeitos (1995) recolle fotografías dos Baltar e dos Dieste a tocarem diversos instrumentos musicais, entre eles o piano e o bandoneon. Chegados a este punto, reparamos numa imaxe de Antonio Baltar e Mireia Dieste (Axeitos, 1995, p. 136) saíndo para Buenos Aires, sendo despedidos por Carmen Muñoz e Rafael Dieste, que sustenta un dos vultos da bagagem dos seus parentes. Precisamente, uma guitarra.

9.6.3. Naya

Com o objetivo de perfilar no possível o que sospeitamos seja un apelido a abranger uma familia de músicos, e a falta de dados máis concluentes, fazemos un repaso pelos documentos que os historiadores foran deixando sobre os Naya. Na análise destes

documentos tem aparecido uma curiosa história de publicações que resumimos a seguir, expondo as informações históricas e deixando para o final as nossas conclusões.

Nos meados do século XIX, o filântropo murciano Félix Ponzoa Cebrián (n. 1802) escreveu um tratado inédito de guitarra, conservado hoje na BNE, onde fornecia os primeiros dados que conhecemos de um guitarrista de apelido Naya. É de destacar o facto de que Ponzoa, ao falar de Naya, deixa um espaço em branco no lugar do nome: "Apareció despues un genio atrevido D. ..." Naya que murió en 1834 siendo maestro de Capilla en Valladolid, y añadió a la Guitarra la octava cuerda." (Ponzoa, ca.1854a, p. 5). Uma datação aproximada do método de Ponzoa está dada por Barbieri, que deixa anotada a compra do seu exemplar em 1854¹⁷³.

Soriano Fuertes (1859, p. 215), conhecedor do texto inédito de Ponzoa, publica a mesma informação sobre Naya mas acrescentando um nome: "Don José de Naya, maestro de capilla en Valladolid, fué un genio atrevido para la guitarra, añadiéndole a este instrumento la octava cuerda, y tocándolo de una manera admirable, tanto en el género ejecutivo como en el armónico".

Ponzoa escreve um segundo exemplar¹⁷⁴ do mesmo método, que ficou igualmente inédito, com praticamente o mesmo conteúdo que o anterior salvo o título, alguma frase e algum dado que tinha ficado incompleto no primeiro exemplar. Um desses dados a completar era o nome do guitarrista Naya, e sobre isso volta a dizer Ponzoa: "Luego despues apareció un genio atrevido D. Emilio Naya que murió en 1834 siendo maestro de Capilla en Valladolid, y añadió a la guitarra la octava cuerda". A datação deste segundo manuscrito não está clara. Poderia ser da mesma altura que o rascunho que passou às mãos de Soriano. Ou poderia ser uma nova versão do Tratado,

¹⁷³ No trabalho de Lozano e Jiménez (2006) pode ver-se como um exemplar deste método foi dado por Ponzoa a Soriano Fuertes e, mais tarde, Francisco Barbieri adquiriu-no através da que imaginamos parente de Soriano, Carmen Soriano Pérez de Guzmán.

¹⁷⁴ Este segundo manuscrito de Ponzoa, preparado para ser publicado, conserva-se na Biblioteca do *Orfeo Catalá* sob o título *Tratado de armonía y composición aplicadas á la guitarra seguido de algunas noticias biográficas sobre los autores que mas han brillado en este instrumento* (Ponzoa, ca.1854b). Como ilustrado, Ponzoa também publicou uma *Historia de la dominación de los árabes en Murcia* (1846) e em colaboração com J. M Rovér de Rosselló, um *Diccionario manual para el estudio de antigüedades* (1846).

realizada por reação de Ponzoa ao roubo (Lozano e Jiménez, 2006) de Soriano que sai publicado em 1859. A ficha do *Orfeó Catalá* propõe uma datação ampla ca.1850 - ca.1897 para a realização deste segundo manuscrito, que bem poderia limitar-se em torno à década de 1860.

Anos mais tarde, Manuel Murguía (1878) dá alguns dados sobre vários músicos galegos esquecidos. Entre eles está um Naya, sem nome, do que afirma: "Naya, natural del Ferrol, notable guitarrista, que prisionero en Rioseco y llevado á Francia estudió la música en Paris. Murió en Cádiz al poco tiempo de ganar en dicha catedral la oposición que hizo á la plaza de primer violin de su capilla".

Em 1882, no fragor de uma querela historiográfica que relataremos mais para a frente, Varela Silvari publica um artigo em que fornece a seguinte informação sobre um Sr. Naya, guitarrista e ferrolano (Varela, 1882):

Era el Sr. Naya, el año 1817, capitan del antiguo Regimiento de Burgos y en 1823 ó 24, vino á Ferrol en calidad de arrestado, con otros varios Jefes y Oficiales de distintos cuerpos, complicados en la causa seguida al desgraciado Marqués de Porlier, por acontecimientos politicos - habiendo muerto en Burgos, y no en Cádiz el año de 1828 ó 29.

Silvari também faz referência no mesmo artigo à confusão com o Mestre de Capela em Valladolid, informação dada por Soriano Fuertes, e sugere que pudesse haver mais de um Naya. A continuação, acrescenta um pormenor que resulta bastante importante para a nossa pesquisa:

Hace pocos años existia en Ferrol el Sr. D. Manuel del Villar, cura párroco de San Fernando de Esteiro, á quien tuve el gusto -aunque jóven á la sazón- de conocer y tratar muy de cerca - Era este respetable sacerdote, tio carnal del Sr. Naya, conservaba su guitarra y como es natural hablaba con bastante frecuencia de su distinguido sobrino, que lo respetaba, como una verdadera gloria de su familia.

Poderá ser esse Manuel del Villar que indica Silvari o mesmo M. de Naya y Villar registado por Celsa Alonso (1998, p. 97)? Este

Naya y Villar era autor da canção *El amor imaginario*, n.º 13 da coleção *Nueva Colección de Canciones Españolas y Americanas* à venda nos comércios madrilenos de Hermoso, Mintegui e Carrafa, datada ca.1832 (Casares e Alonso, 1995, p. 255, n. 26). Frente aos autores mais conhecidos da primeira metade do século XIX como Moretti, Carnicer ou Gomis, Alonso expõe os menos estudados, entre os que se acham os autores Naya y Villar e Pablo Bonrostro, ambos os dois recolhidos nos fundos galegos para guitarra¹⁷⁵.

Por último, indicar que no arquivo da Catedral compostelana acha-se registada uma obra religiosa para coro e grupo de câmara de um Naya. A obra acha-se no catálogo (López-Calo, 1972, p. 283) com o número 2101: "*Prodigioso y admirable. Gozos a la Virgen del Carmen*, a 8 v. (SATB, SATB), dos violines, viola, flauta, dos oboes, dos trompas, dos fagots y bajo. Sólo las particellas, manuscritas. 142/10"¹⁷⁶.

Depois deste percurso historiográfico, as conclusões não podem ser definitivas. Nem em Valladolid nem em Cádiz achamos dados sobre qualquer Naya. Além de ulteriores polémicas, depois de todo o que sabemos a respeito das Casas galegas da primeira metade do s. XIX, não nos deveria surpreender esta confusão de Nayas. É mais do que provável que a família Naya do Ferrol, algum de cujos membros estaria ligado ao mundo militar dominante na cidade, tivesse uma história guitarrística semelhante à das outras famílias já estudadas. Poderia haver um José, um Emilio e mesmo um M. Naya, ou Naya Villar, todos aparentados. Algum desses Naya seria organista, uma de cujas obras acabaria no arquivo da catedral compostelana. E o Naya guitarrista e violinista poderia ser militar,

¹⁷⁵ Alonso (1998, p. 98): "junto a otras canciones originales de autores hoy olvidados (como José Urcullu, Beramendi, Balducci, Naya y Villar, Pablo Huertos o Pablo Bonrostro) o de prestigio (como Moretti, Carnicer o Gomis)".

¹⁷⁶ Visto o dia 15 de julho de 2013 no arquivo da catedral compostelana: Folhas das *particellas* dobradas, uma fazendo de capa diz: "Gozos a Ntra. Sra. del Carmen. Naya" As partes têm todas a indicação de andamento *Allº mod.to/Andante*, e são: Tiple 1º (com letra); Alto 1º (com letra); Tenor 1º (com letra); Bajo 1º (com letra); Tiple 2º (com letra); Alto 2º (com letra); Tenor 2º (com letra); Bajo 2º (com letra); Violin 1º (sem letra); Violin 2º (sem letra); Violon (sem letra); Flauta (sem letra); Oboe 1º (sem letra); Oboe 2º (sem letra); Trompa 1º en Sol (sem letra); Trompa 2º en Sol (sem letra); Fagot 1º (sem letra); Fagot 2º (sem letra); Bajo (sem letra).

como Moretti ou Valladares. Se eram, como parecem, pessoas nascidas na segunda metade do s. XVIII, teriam falecido aproximadamente nos meados do s. XIX. O seu perfil é de ilustrados, filhos de famílias influentes, que se destacaram no cultivo da música.

No fundo Valladares conservam-se duas obras do Maestro Naya para guitarra, de estilo clássico: 1) *Andante con Variaciones del Maestro Naya*, para guitarra, em Lá M, 3/8 (PV, 73r) e 2) *Variaciones Obligadas de guitarra. Mtro. Naya*, em Lá M, 2/4 (FS). A obra para guitarra *a solo* trata-se de um belo tema seguido de cinco variações a cumprir a estrutura própria dessa forma, com uma delas em tom menor e o contraste característico entre as partes. O estilo é muito clássico, em harmonias de acordes perfeitos, com 7^{as} de dominante e sem modulações¹⁷⁷.



Im. 164: Fragmento das variações do Maestro Naya. PV, 73r.
Fundo da família Valladares.

A segunda obra é para conjunto de câmara com guitarra, da que se conservam as cópias manuscritas das partes de violino (duas cópias por copiadorees diferentes), flautas 1.^a e 2.^a (desta última, também duas cópias por copiadorees diferentes, mas coincidentes com os das cópias da parte de violino). O facto de conservar-se somente as partes de violino e flauta pode dever-se a que a obra fosse tocada

¹⁷⁷ Esta obra, junto com outras escolhidas do fundo Valladares, foi recuperada em concerto realizado o 12 de maio de 2013, na Igreja da Universidade compostelana, organizado pela Central Folque e o Governo Regional da Madeira, dentro do programa Comenius. Um evento em que participaram os músicos guitarristas madeirenses Roberto Moniz e Roberto Moritz e, da parte galega, a autora desta tese.

pelos irmãos Sergio e Marcial Valladares, flautista e violinista respetivamente, num grupo maior integrado por outros familiares ou amigos que levaram as suas partes correspondentes para outras casas. Estas *Variaciones Obligadas* de Naya escritas em Lá M, começam com um *Andante* seguido por cinco variações com final em *Da Capo* ao Tema ("fin al tema"). Ao lado delas há, nas Folhas Soltas, outras *Variaciones Obligadas de Guitarra*, do mesmo tipo, sem indicação de autor, copiadas pela mesma mão que a obra anterior. Conservam-se as partes de flauta, violino e clarinete. Estão escritas em Dó M, compasso 6/8 e têm forma de tema com três variações.

9.6.4. José María Canals

José María Canals Yturain (Ferrol, 1801 - Ponte Vedra, 1857), guitarrista, era filho de Mariano Canals, médico cirurgião do exército da Armada em Ferrol, e María Antonia Yturain Ybarra¹⁷⁸. O seu pai, Mariano Canals¹⁷⁹, filho de Magín e Paula, era natural de Tarragona, nascido em 3 de fevereiro de 1732. María Antonia Yturain era filha de Alejandro Yturain e Joaquina Ybarra, ambos naturais de Biscaia¹⁸⁰. Portanto, o nosso guitarrista, José María Canals Yturain era ferrolano, de pai catalão e mãe basca, de possível formação académica e militar, com uma veia artística desenvolvida sobretudo na poesia e na música, a refletir a ilustração da época que já temos visto noutros guitarristas galegos.

Entre os seus familiares acham-se licenciados com empregos de responsabilidade militar e institucional como o empregado dos Correios com cargo de Administrador em 1830 (Cabanes, 1830, p. 278), Ángel Azpiazu, padrinho de Manuela Joaquina, irmã de José María. Um sobrinho e possível filho de Manuela Joaquina era Antonio Medina Canals, governador civil da Corunha (1864-65), que publicou

¹⁷⁸ Boa parte das informações genealógicas deste apartado as devemos a José Luis de Saralegui Rodrigo, familiar que amavelmente nos informou das suas pesquisas.

¹⁷⁹ Segundo José Luis Saralegui Rodrigo há dúvidas a respeito do segundo apelido de Mariano Canals. Nos certificados originais de nascimento, matrimónio e óbitos há diferentes versões do nome da mãe: Paula Canals, Paula Pau e Paula Durán.

¹⁸⁰ Dados tomados da partida de nascimento de Manuela Joaquina Canals Yturain, irmã de José María, e avó do intelectual ferrolano Leandro de Saralegui Medina.

na tipografia de Puga o *Indice de la legislacion de todos los ramos de Gobernacion y Fomento* (Medina, 1864). Mas, sem dúvida, o familiar mais destacado foi o intelectual ferrolano e militar naval, Leandro de Saralegui Medina, sobrinho-neto e um dos principais valedores e reconhecedores do trabalho poético de José María Canals.

Todos os cronistas de Canals Yturain coincidem no desconhecimento que tinha a sociedade galega da arte poética e musical deste filho do Ferrol. Insistem em que não publicou em vida nenhum dos seus trabalhos artísticos, mas ao nosso ver, essa é mais uma característica comum aos ilustrados do seu tempo. Canals é desse conjunto de músicos amadores da primeira metade do século XIX para os que a atividade musical e literária era um complemento da formação integral da pessoa. Costumavam ser eruditos em línguas, filosofia, direito, ter formação militar e uma forte influência da cultura francesa. Em resumo, Canals, como José Valladares, era um bom representante da cultura *Biedermeier* na Galiza, que achou espaço tanto nos âmbitos liberais quanto nos conservadores e definiu toda uma geração de amadores da arte musical.

Saralegui (1869) é o primeiro em informar de que Canals se dedicou ao trabalho na Administração pública e Varela Silvari (1882) informou de que foi super-intendente das minas de mercúrio em Almadén, Ciudad Real, como depois recolheria Pedrell (1897). A única publicação que se conserva de Canals Yturain é o *Manual de Hacienda* (1841) texto que aliás aparece na biblioteca da família Valladares numa versão ampliada e publicada em 1845 (Fernández, 2015). Sobre a sua produção poética falam Leandro de Saralegui, que publica a primeira e breve resenha sobre a obra poética de Canals e dois poemas, *La vida* e *Epístola*, este último sobre uns versos de Martínez de la Rosa. Dois anos mais tarde sai em *Galicia y sus poetas* uma nova antologia escolhida dos poemas de Canals: *Un recuerdo*, *Al ruiseñor* e *Epístola a don Leandro Fernández de Moratín* (Saralegui, 1871). Deste livro haverá uma reedição ferrolana em 1886.

Em 1882 Varela Silvari acrescenta alguma informação interessante a respeito de um *Album* para guitarra de Canals, informação nunca comentada por Saralegui que seria recolhida mais tarde por Pedrell (1897). Silvari anuncia que a imprensa barcelonesa

qualifica Canals como o primeiro guitarrista da sua época, que a guitarra de Canals e o *Album* estão em posse de um familiar em Ferrol, e que a música está escrita em dois pentagramas, ambos em clave de Sol. Poucos anos depois, a revista *Galicia Moderna* publicará em meses consecutivos de 1887 o poema *Soneto* (GM, 1887a) junto a dois poemas de Antonio de la Iglesia, e *Un recuerdo* (GM, 1887b) junto a um poema de Victorino Novo. O poema *A la luna* (GM, 1888) sairá na mesma revista um ano mais tarde junto a um poema de Benito Losada. Este último sai antes, em 20 de agosto de 1887, na revista decenal ferrolana *Las Provincias Gallegas* (Canals, 1887c). E também, em outubro do mesmo ano, sairá o poema *A la guitarra*, que é o mesmo citado por Pedrell como *Elogio a la guitarra* (Canals, 1887d).

Victorino Novo, amigo de Saralegui que, como dissemos, tinha publicado um poema seu junto a outro de Canals, publica em 1888 uma nova resenha (Novo, 1888), matizada pouco depois pela nova e completa publicação de Saralegui (1888) em cujo apartado sobre Canals, depois de fazer um percurso histórico pela literatura galego-portuguesa desde a Idade Média até ao século XIX, cita os títulos de vários dos seus poemas em castelhano: *El encarcelado*, *El gilguero*, *El cultivo de la poesía*, *Epístola a Moratín*, *El pastorcillo*, *La paloma*, *Injuria de amor*, *La fidelidad*, *La lira rota*, *La vida*, *Al ruiseñor*, *El venado*, *Un recuerdo*, *El aviso*, *La realidad*, *Premio de amor*, *A la luna*, *La vida del campo*, *Imitación de Mira de Améscua*, *El cerco de Zamora por el Rey D. Sancho II de Castilla*. Também nomeia uma obra de teatro: *Castigo del Cielo*, escrita em verso e em quatro atos, e uma tradução ao castelhano, em verso, do drama de F. Schiller, *Intriga y amor*, que inspirou o libreto da ópera de Verdi, *Luisa Miller* (Saralegui, 1888, p. 188).

Em 1891 ainda sai publicado no *Almanaque de Galicia* (Canals, 1891) o poema *El olvido*, de que se indica que é tradução de Duroe. Entendemos que poderia ser a tradução de Canals de um poema do Mariscal Duroe, militar ao serviço de Napoleão (Norvins, 1835). Entre a tradução de Schiller e esta referência pode ver-se a influência cultural e política dos mundos germanófono e francófono em Canals. Lembremos a influência francesa nos Valladares e a

germánica em Rosália que também traduziu daquela língua e mesmo empregou o pseudónimo Lieders, claro germanismo adaptado. Em 1895 publica-se a primeira efeméride sobre Canals em *El Eco de Galicia* de Buenos Aires (EEdG, 1895) num artigo assinado por M. C. L., que achamos seja Manuel Castro López, na altura diretor daquele semanário e futuro editor do *Almanaque Gallego* na Argentina (Barreiro, 2008b).

Depois disto, Pedrell reúne as informações anteriores e inclui no seu *Diccionario* uma entrada sobre Canals a conter, entre outros dados, uma pormenorizada descrição do seu *Album* para guitarra (1897, 2, p. 276-277). Pedrell transcreve o índice do método e o poema inicial que abre o texto e que, como dissemos, já fora publicado como poema solto na Galiza em 1887. O título do poema é "Elogio a la guitarra". Tendo em conta que, a teor da descrição, Pedrell parece ter tido nas suas mãos esse *Album*, poderia ser que Canals tivesse modificado o título ao incluir o texto nas partituras. A continuação transcrevemos o poema na versão publicada em LPG (1887d):

A la guitarra

Emula digna de las excelsas
arpas de oro que el coro angélico
pulsa en las altas celestes bóvedas:
copia sublime de la que en manos
de Orfeo ínclito, lira esplendente,
tantos produjo sonos armónicos
que el alto Olimpo retembló al eco,
quedando atónitas fieras y flores.
Tú serás única, *guitarra clásica*,
la que en los círculos de todo el orbe
la palma alcance de hermosa y célebre.
Al que reglando, hábil acústico,
tu acorde máquina dió portentosa
voz de dulzura á ese sonoro
estrecho ámbito, las Musas labren
laurea corona, y entre los vítores
que en torno eleven líricos genios

su nombre aplaudan remotas épocas!...

Note-se que, apesar da posterior insistência de Pedrell em tratar a guitarra como "instrumento verdaderamente típico y nacional", José María Canals nomeia-o como *guitarra clásica* (sic, o itálico no poema é nosso). Sem dúvida, o método de Canals devia ser uma beleza músico-poética, a descrição pedreliana assim o indica:

De los muchos trabajos musicales, inéditos, del señor Canals merece citarse un notable *Album para guitarra*, escrito á dos pentagramas, fechado en 1849, en que el autor lució á la par sus disposiciones de músico y su inspiración de poeta. -Contiene los números siguientes: 1.º *Obertura*; 2.º *Fantasia*; 3.º *Fantasia concertante*; 4.º *Venus y Marte*; 5.º *Sinfonia de Norma*; 6.º *Pastorela*; 7.º *Variaciones*; 8.º *Rondó*; 9.º *La Pandereta*; 10.º *Trémolo*; 11.º *Fantasia con variaciones* y 12.º *La Caza*, sinfonia.

Además de sendos tercetos alusivos á los doce números del *Album*, que figuran en las portadas respectivas, el señor Canals escribió, en la primera página de aquél, el siguiente y notabilísimo,

Elogio de la guitarra

Emula digna de las excelsas
harpas de oro que el coro angélico
pulsa en las altas celestes bóvedas:
copia sublime de la que en manos
de Orfeo ínclito, lira esplendente,
tantos produjo sonos armónicos
que el alto Olimpo retembló al eco,
quedando atónitas fieras y flores.
Tú serás única, guitarra clásica,
la que en los círculos de todo el orbe
la palma alcance de hermosa y célebre.
Al que reglando, hábil acústico,
tu acorde máquina dió portentosa
voz de dulzura á tu sonoro
estrecho ámbito, las Musas labren
laurea corona, y entre los vótores
que en torno eleven líricos genios
su nombre aplaudan remotas épocas.

Se o *Album* estava realmente datado em 1849, a música que continha reafirma o tipo de repertório visto até agora nos outros fundos musicais galegos da primeira metade do século: Variações, fantasias, transcrições de temas operísticos, pastorelas, rondós. A característica do *Album* de Canals radica em que fossem composições e arranjos próprios, o qual devido à falta do texto original não nos é possível confirmar. Apesar disso, todas as informações situam Jose Maria Canals Yturain dentro dos guitarristas galegos mais importantes da primeira metade do século XIX.

Nos anos a seguir aparecerão mais efemérides sobre Canals nos jornais da Galiza (ER, 1898a; LCG, 1899), sendo a mais recente a publicada em *La Noche* (LN, 1949), um século depois da datação do *Album para guitarra*, em que um Couceiro, que entendemos seja o historiador e colaborador do jornal Antonio Couceiro Freixomil, lembra Canals como engenheiro, poeta, guitarrista e tradutor de literatura alemã, concretamente do drama de Schiller *Kabale und Liebe* (1783) que Couceiro intitula *Intrigas de amor*.

9.6.5. Lenzano e Solloso

No já citado artigo publicado em 1882, Varela Silvari faz uma relação de informações sobre músicos e hábitos musicais galegos, entre eles alguns guitarristas da primeira metade do século. Neste apartado referimos dois aos que o compositor dedica breves comentários que merecem a nossa atenção. De Manuel Lenzano (Ferrol, ?-1818?), Silvari afirma que foi um excelente guitarrista que destacou menos do esperável porque "siendo entonces la guitarra lo que entre nosotros es hoy el piano, había muchos que se dedicaban á ella y que llamaban la atencion en alto grado". Além de identificar a guitarra como instrumento protagonista das primeiras décadas do século, como também afirmamos nesta tese, Silvari coloca-a na mesma função que depois exerceu o piano, nomeia a falta de pianos de que também temos falado e acrescenta que havia muitos guitarristas nessa época. Seria cómodo deduzir disto que a afluência de pianos na segunda metade do século poderia ter diminuído o interesse pela guitarra, ou poderia ter sido substituído pela tecla.

Porém, veremos no terceiro capítulo que, longe de diminuir, andando o século os guitarristas galegos continuavam a ser numerosos e, por isso, organizavam-se em conjuntos que desenvolveram uma intensa atividade musical.

Mas foi Arana (1881) o primeiro em nomear Manuel Lenzano, de quem afirmou ele ser "distinguido professor" e ter dado vários concertos em Compostela em companhia de um outro "hábil" guitarrista anónimo. Lenzano também teria tocado em Ponte Vedra com Abad, que trataremos no próximo capítulo. Ignoramos se Manuel Lenzano seria parente do musicólogo galego e fundador da Academia Galega, Indalecio Varela Lenzano (Corunha, 1856 - Ourense, 1940).

De Juan Solloso, também natural do Ferrol, Silvari afirma ter sido capitão de fragata da Armada espanhola e artista destacado no violino e na guitarra. Parece, pois, Solloso mais um ilustrado do tipo dos estudados neste capítulo, com aquela instrução militar e musical em dois instrumentos que, como sabemos, estavam intimamente ligados aos músicos de entre séculos.

CAPÍTULO 10. UMA QUERELA HISTORIOGRÁFICA

À procura de informações sobre guitarristas galegos saiu à luz uma sequência de artigos cruzados entre vários vultos da historiografia cuja importância para o estudo da guitarra é maior da que a simples vista puder parecer. Esta querela acontece na segunda metade do século XIX, época que tratamos mais para a frente, mas como faz referência explícita aos guitarristas que desenvolveram a sua atividade durante a primeira metade, colocamos aqui esta breve análise como remate da segunda parte e antecipo da terceira e última.

Desde a publicação em 1874 da *Galeria biográfica de músicos gallegos* da autoria do compositor e historiógrafo José María Varela Silvari, encadearam-se vários artigos de Manuel Murguía, Ramón de Arana e o próprio Varela Silvari que, se bem surgiram da crítica desapiedada e um bocado desnecessária, nos deixaram dados interessantes sobre vários músicos galegos, entre eles, alguns guitarristas. Em 1878 Murguía publica uma dura crítica da *Galeria* de Silvari. A sua conclusão é que apesar da boa intenção do autor, que procurava dar a conhecer os músicos galegos habitualmente silenciados na historiografia espanhola, Silvari não consegue tal objetivo porque faltam referências e provas das afirmações que realiza no texto.

Naturalmente, as referências a documentos nos textos académicos são imprescindíveis, mas a passagem do tempo também nos ensina que sempre as críticas devem fazer-se desde o carinho e o respeito, posto que o excesso de dureza pode voltar-se contra o emissor e evidenciar que em questões de história ninguém tem a verdade absoluta sobre nenhuma coisa. Entre as descarnadas críticas que não é preciso relatar, Murguía assegurava que o documento mais antigo a informar sobre a atividade musical na Igreja galega era do século XIV e, portanto, o que dizia Silvari sobre o desenvolvimento

da atividade músico-docente em Betanços no s. XIII não era possível. Desconhecemos as fontes que levavam Silvari a realizar as suas afirmações. Mas, Murguía parece ignorar a música do Códice Calixtino (s. XII) que sim conhecia o seu colaborador Casto Sampedro (1848-1937) e também o seu colega Antonio López Ferreiro (1837-1910). Se bem o cancionero de Sampedro não se publicou até 1942, as informações sobre o códice foram reunidas por Sampedro em vida do próprio Murguía. Não tinham comentado entre eles nada disto? Na atualidade, ao sabermos da música do Códice Calixtino, que indica um alto nível de desenvolvimento musical na catedral compostelana, não resulta impossível supor que nas instituições eclesiásticas betanceiras pudesse, um século mais tarde, ter havido algum tipo de coro ou escolania.

Algo semelhante aconteceu com o artigo que em 1881 publicou Ramón de Arana a respeito de diversos músicos ferrolanos. Arana toma informações de Murguía, as quais não questiona, e de Varela Silvari, que acaba sendo desautorizado pelo autor do artigo. Arana afirma que não pode crer uma informação de Silvari sobre o guitarrista Vicente Franco, segundo a qual Franco teria realizado arranjos das obras do pianista austríaco Sigismund Thalberg (1812-1871). De novo, desconhecemos as fontes de Silvari para realizar essa afirmação. Porém, não imaginamos os motivos de Arana para não acreditar que o guitarrista ferrolano Vicente Franco pudesse realizar os seus próprios arranjos das peças de Thalberg, pois era uma prática habitual no mundo da guitarra. Uma boa parte dos guitarristas dessa altura já tinham realizado e tocavam obras de Thalberg, como Giulio Regondi (1840), Adolf Steinfels (1846), Julián Arcas (1867) ou Francisco Tárrega (publicado por Alier, ca.1923). A música deste pianista genebrino era conhecida em toda a Europa e durante o século XIX foi tradição guitarrística realizar arranjos deste tipo de obras famosas, como também das operísticas e dos balés.

Incidindo mais um pouco sobre Sigismund Thalberg, Esposito (2018) explica a sua famosa *tournee* pela Europa e a península ibérica entre os anos de 1846 a 1848. O pianista chegaria até ao Brasil em 1855 e tornaria a Lisboa em 1856. Em janeiro de 1848 achava-se em Barcelona e Madrid, onde tocou no *Teatro del Liceo* catalão e no

Palácio Real castelhano com pianos Erard de sete oitavas, e cujos concertos foram amplamente seguidos pela imprensa da época. As suas atuações eram um *boom* que afetou o entorno musical ibérico em que os guitarristas estavam mergulhados. As datas da visita de Thalberg também coincidem com as de Vicente Franco antes da sua ida para Cuba. O estranho seria que o virtuoso Franco tivesse sido alheio a este acontecimento.

A estes dois artigos de Arana e Murguía teria respondido, sob pseudónimo, um incomodado Varela Silvari em 1882. Assinando como “Un suscriptor”, Silvari acrescentaria mais informações sobre alguns músicos galegos, sempre segundo as suas fontes pessoais. Em qualquer caso, e sem esquecer o insatisfatório que pode resultar o exercício extremo da crítica, este cruzamento de sabres historiográficos teriam felizmente deixado uma quantidade não pequena de dados sobre os guitarristas galegos do século XIX. Lembremos que uma pergunta central da *Galeria* silvariana era: “Por qué no se citan en los Diccionarios biográficos musicales los artistas nacidos en Galicia?” (Silvari, 1874, p. 66). A reivindicação de Varela Silvari era absolutamente legítima e merecedora de críticas cordiais. Em resumo, a sua *Galeria* recuperou para a posteridade os guitarristas galegos Rodrigo Osorio e o Padre Feijó, já tratados neste trabalho. E também Vicente Franco, guitarrista, e Francisco González, construtor, que serão tratados na terceira parte. Além disso, pela crítica de Murguía (1878) soubemos de Naya. Depois, o artigo de Arana (1881) completou as informações de Naya, Vicente Franco -citando Silvari e Saldoni-, Manuel Lenzano, Abad e Chané. E, finalmente, Varela Silvari (1882) contestou dando novas informações sobre Naya e Manuel del Villar, Lenzano, José M^a Canals e Juan Solloso.

Pedrell toma de todos eles, incluído Silvari¹⁸¹, as informações para o seu *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*, em três tomos, publicado em 1897, com uma

¹⁸¹ É possível que fosse o próprio Varela Silvari quem enviou as informações a Pedrell, visto o que diz na *Galeria*: “escribimos a un literato musical de Cataluña, para que, aprovechando nuestras noticias biográficas, les hiciese lugar en su importantísima publicacion histórico-musical” (Silvari, 1874, p. 11).

crítica fortíssima a Silvari nalgum dos verbetes¹⁸². Saldoni, que tinha publicado o seu *Diccionario biográfico bibliográfico de efemérides de músicos españoles* em quatro tomos mais de uma década antes, é mais discreto e amigo, como seria de esperar em colegas cujo objetivo comum de trabalho era o aprofundamento na cultura musical. Em Varela Silvari (1874, p. 10) lemos:

y sabiendo que nuestro particular amigo el Sr. D. Baltasar Saldoni, maestro de canto del Real Conservatorio de Madrid, trabajaba hacia algun tiempo para dar a luz una obra biográfica, puramente nacional, le escribimos mandándole todos nuestros apuntes sobre los músicos gallegos, á fin de que figurasen convenientemente en la historia musical, y representasen nuestro olvidado país. Con satisfaccion recibió aquel señor los apuntes en cuestión, ofreciendo publicarlos en su excelente obra; y, en virtud de su agradecimiento, nos escribió dándonos las gracias en su nombre y en el de todos los amantes del arte músico español.

Tínhamos citado Filgueira (Sampedro, 1942) como mais um detractor de Varela Silvari quando abordamos o caso do hino do Batalhão Literário de Compostela e a sua hipotética relação com o *Hino de Riego*. Agora entendemos o contexto histórico em que se realizava aquela dura crítica. Mas Varela Silvari não teve somente detratores, a historiadora Áurea Rey Majado, no seu trabalho sobre o orfeão *El Eco* (2000), dedica mais de quinze páginas à biografia do compositor corunhês, destacando a sua virtude musical e condição viageira, que o levou a visitar diferentes países, ser prestigiado em todos eles e entesourar uma enorme cultura, além de deixar para a música galega um bom número de obras musicais de enorme qualidade¹⁸³.

¹⁸² Veja-se como exemplo o verbete "Bolaño (Manuel)", no volume 1, p. 204, do dicionário de Pedrell.

¹⁸³ Em 12 de maio de 2015, o Conservatório Profissional de Santiago de Compostela, através da Equipa de Dinamização da Língua Galega, dedicou uma homenagem a José María Varela Silvari em que foram interpretadas várias das suas obras para violino, piano e quinteto de câmara, sendo o recital acompanhado de um resumo das pesquisas biográficas e musicológicas realizadas pelo alunado da matéria de Fundamentos de Composição, ministrada pelo professor Miguel Ángel López Fariña. Uma notícia do evento: <http://pgl.gal/letras-galegas-2015-jose-maria-varela-silvari/>.

Em resumo, a *Galeria biográfica* de José María Varela Silvari provocou um furioso debate público que derivou em inimizades vitais, mas ao mesmo tempo impulsionou o avanço dos estudos musicográficos galegos e espanhóis, deixando tanto no seu próprio texto, quanto na imprensa, informações relevantes sobre os intérpretes dos primeiros anos do século XIX e servindo como memória cultural e semente dos atuais estudos sobre a guitarra na Galiza.

TERCEIRA PARTE:
SÉCULO XIX (2ª METADE)

Neste último capítulo tratamos as questões mais relevantes da segunda metade do século XIX relativas ao contexto histórico, às pessoas guitarristas/violistas, profissionais e amadoras, personalidades da cultura galega que tiveram relação com a guitarra/viola, industriais, barbeiros e cegos, os primeiros locais de ensino guitarrístico, academias e escolas, os fundos de música para guitarra, guitarristas não galegos que tocaram na Galiza e guitarristas galegos fora da Galiza, os conjuntos e agrupamentos de guitarras ou com guitarras: romarias e festas, duos, trios, quartetos e orquestras em cidades e vilas galegas, as tunas universitárias, a violaria galega e os comércios e armazéns de música em que se vendiam guitarras/violas e outros cordofones dedilhados.

* * * *

A época do reinado de Isabel II com maioria real de idade, o novo Reino da Espanha era governado por militares como Naváez e O'Donnell, mergulhados em batalhas internas constantes e campanhas militares internacionais custosíssimas, que derivavam na instabilidade do Estado e o seu progressivo debilitamento nos territórios que iam virando independentes (Fontana, 2007). Esta situação favorecia a emergência das reivindicações nacionais não castelhanas dentro do Reino. Na Galiza essa reivindicação verificou-se inicialmente no âmbito da literatura, que experimentou um notável desenvolvimento.

As publicações de 1853, *A Gaita Gallega* de Pintos Villar, em 1863, *Cantares Gallegos* de Rosália Castro, e em 1880 *Aires da miña terra*, de Curros Enríquez, três autores ligados à guitarra, inauguram o período galeguista que no primeiro terço do século XX, sendo já movimento nacional galego, exigirá um Estatuto político adequado às características do país e, entre outros objetivos, proporá a criação do Conservatório Nacional de Arte Galega (Biscainho-Fernandes, 2017, p. 83-126).

Outro movimento paralelo ao nacionalismo dos novos Estados e aos nacionalismos sem Estado próprio foi o iberismo, sustentado na ainda presente noção de que a península ibérica tinha sido uma unidade política única desde os tempos da Antiguidade a conter uma variedade de nações diversas com diferentes administrações para cada território. Na Galiza o iberismo foi tratado, entre outros, por Nicomedes Pastor Díaz¹⁸⁴, cético do centralismo e contrário à cópia da cultura francesa, que sintetizava o seu pensamento político para os povos peninsulares deste modo (Pastor, 1970, II, p. 309):

Que los pueblos del Pirineo acá hagan causa común durante la guerra no basta para ser una nación fuerte; la situación actual de Europa exige que tengan en la paz una administración única para ser una nación grande. Pero esta unidad robusta y poderosa está muy lejos de ser esa centralización meramente burocrática en que han cifrado su perfección espíritus superficiales y concepciones mezquinas. [...] Conjunto tan heterogéneo, cuya asimilación no acertó a conseguir la ponderada fuerza del Gobierno absoluto en sus mejores días, menester es que reciba al fin, de la unidad moral que se forma con el Gobierno parlamentario, aquella liga y cohesión, sin la cual no existirá jamás en la península española una poderosa nacionalidad política.

A ideia clássica da Ibéria como entidade completa estaria presente durante todo o século XIX e seria absorvida pelo galeguismo,

¹⁸⁴ Nicomedes Pastor Díaz Corbelle (Viveiro, 1811 - Madrid, 1863), escritor, jornalista e político galego. Foi Ministro de Estado no governo de Leopoldo O'Donnell, durante o reinado de Isabel II. No fundo para guitarra da família Valladares acha-se uma canção com letra da sua autoria, *El amor sin objeto* (PV, 97r e 110v). Durante um tempo considerou-se o primeiro escritor a escrever em galego no s. XIX, sendo um ícone o seu poema intitulado *Alborada*.

como se vê na poesia de Francisco Añón e Eduardo Pondal, e desenvolvida e ampliada pelo nacionalismo galego do século XX, especialmente por Daniel Castelao no *Sempre em Galiza*. Continuada dessa ideia é a encomenda em 1857 a José Inzenga da elaboração de um grande Cancioneiro espanhol a incluir a música de todos os territórios do Reino¹⁸⁵. Mas a ideia historicamente ganhadora foi a construção da música espanhola sobre elementos escolhidos unicamente da cultura castelhano-andaluza (García, 2017). Produto desta influência estatal, na segunda metade do século começa a estabelecer-se na Galiza a ideia política de que a guitarra é castelhano-andaluza e, portanto, não pode ser galega por mais que tenha sido instrumento galego de referência popular desde tempo imemorial.

Em paralelo a este processo, a gaita viria ser a escolhida para identificar a música do povo galego. A etimologia da palavra 'gaita' teria um papel importante nessa atribuição. Sarmiento (1762-1766, IV, 2^a, 69v) formulou inicialmente a origem celta do termo 'gaita': "Y el no tener Voz, Latina, Griega, ni Hebrea, es señal, que el Ynstrumento no nos vino del Oriente; sino del Occidente, y que es, ynstrumento de los Celtas"¹⁸⁶. O autor relaciona a etimologia do vocábulo com a procedência do instrumento ("nos vino") sem indicar origem alguma, unicamente estabelecendo que a gaita galega atual provém da hoje denominada cultura celto-atlântica. A construção do instrumento como nacional galego desenvolve-se ao longo do século e na literatura seguir-se-ão as diferentes manifestações em favor desta ideia. Outros historiadores celtistas como Vereia Aguiar (1775-1849) continuarão a linha iniciada por Sarmiento.

Na segunda metade do século acontecerá o grande impulso renovador da música galega com as primeiras análises da música popular de Valladares, Murguía, Varela Silviri, Varela Lenzano, Ramón Arana, Vesteiro Torres, Santiago Tafall. Estes autores

¹⁸⁵ O volume *Cantos y bailes de Galicia*, da autoria do músico madrilenho José Inzenga Castellanos, publicado em Madrid por Antonio Romero e gravado por Francisco Echevarría em 1888, foi o primeiro e último dos volumes de uma obra maior dedicada à música popular "de cada provincia de España" que nunca se completaria. A obra tinha sido encomendada pelo *Ministerio de Gobernación* a Inzenga em 1857 (Orjais em Inzenga, 2005, p. 15).

¹⁸⁶ Agradecemos ao pesquisador corunhês Fernando Pereira González a sua comunicação pessoal. Para mais sobre o padre Sarmiento e a *Obra de 660 pliegos* ver Pereira (2017).

procuram estabelecer o carácter próprio da nossa música baseando-se, sobretudo, no canto popular e, ainda que em diversos escritos nomeiam a gaita como um instrumento muito característico da Galiza, não retiram a outros instrumentos a capacidade de reproduzir e representar em ótimas condições a música do país. O cancionero de Casto Sampedro Folgar, polígrafo pontevedrés contemporâneo dos anteriores, que dedica um capítulo inteiro à gaita concedendo-lhe assim um protagonismo especial, não viria a ser conhecido até bem entrado o século, em 1942, ano em que é publicado de modo póstumo.

Um dos métodos de análise musical a elaborar as primeiras classificações da música popular galega foram os sucessivos cancioneros, produto das recolhas diretas como o de Valladares (1865) ou indiretas, como os de Núñez Robres (1866) e Inzenga (1888). Um outro método prático-analítico foi o de criação sobre os motivos populares, como as canções galegas de Adalid (1871-1881), a obra de compositores como Veiga, Montes, Berea, Chané e todos aqueles músicos, entre eles vários guitarristas, que produziram música de sabor galego. Finalmente, serão outros autores os que atribuam à gaita uma essência especial que a converte no identificador mais puro da música galega, assim em 1874 um tal Bouzo publicava em *El Heraldo Gallego* (Costa, 1999, II): "Empero la gaita prosiguió siendo la síntesis de la música de nuestro pueblo". Esta escolha "sintética" irá retirando autoridade ao resto de instrumentos galegos e ainda mais à guitarra, cuja identidade política estava nesse momento a ser definida por outras terras.

A única vez que o violinista, e talvez guitarrista, Pintos Villar nomeia a guitarra em *A Gaita Gallega* a palavra é dita pela personagem castelhana, como se a origem do instrumento fosse a mesma que a da personagem que a nomeia (Pintos, 1853, p. 127). Mas não será até à década de 1880 quando se veja nos jornais galegos a construção da guitarra como instrumento identitário espanhol. Um exemplo é o editorial assinado por um tal Cristian, "Malagueñas" (GdG, 1888d), também os textos de Manuel Amor Meilán, "La Guitarra" (ER, 1891a) e "Granos de Oro" (ER, 1892a), os textos reproduzidos de outros jornais do escritor espanhol Salvador Rueda,

"Apología de la Guitarra" (ER, 1891b), "De tejas arriba" (ER, 1897a) e "La Cantaora" (EA, 1897a).

Estes últimos exemplos identificam a guitarra com uma idealização da cultura castelhano-andaluza através do repertório e estética originadas nessa região da península e, implicitamente, negam o carácter galego do instrumento. Como exemplo da reação galega contra essa guitarra espanhola veja-se a linha editorial do *El Regional* de Lugo. O seu diretor era Aureliano J. Pereira que publicou o conto breve *La guitarra encantada*, onde a guitarra não acaba bem no fim do relato, e o poema *Terra, a miña!* onde a guitarra não representa a sua terra (GH, 1888a; ER, 1891c). Já nos últimos anos do século, a visão da guitarra como instrumento ligado ao flamenco em oposição à gaita galega está completamente assumida, como exemplifica no seu poema *Un café flamenco en Galicia* o humorista Labarta Pose¹⁸⁷, poema que obteve o primeiro prémio num certame literário na Ponte Vedra em 1892 (Varela, 1995, I, p. 403-417) e remata com a seguinte moral:

En las distintas regiones
que pueblan el universo
tienen carácter diverso
costumbres y tradiciones.
Nuestro gaitero en Sevilla
no adquirirá con certeza
carta de naturaleza,
aunque toque a maravilla;
y si uno en gallego suelo
de hacernos flamencos trata
se expone *á meter la pata*
y á que *le tomen el pelo*;
pues, aunque todos hermanos,
cada cual tiene sus usos
y no admite otros intrusos;
ya lo sabéis, ciudadanos:

¹⁸⁷ O poema foi publicado em folheto à parte em Labarta (1892) e em ER (1892c). Este autor compôs também outros poemas em castelhano sobre a guitarra como o intitulado *El llanto de una guitarra* e sobre músicos galegos como Juan Montes, Benigno López Sanmartín e Andrés Gaos.

á todo el que andaluz fuere
golpe de guitarra dadle,
pero al gallego tocadle
la gaita, que es lo que quiere;
y no nos traigáis jamás
costumbres que nos irritan,
¡pues si la gaita nos quitan
sobra todo lo demás!

Tanto Pereira, que foi presidente da Estudantina Lucense em 1892, quanto Labarta, que fazia parte do entorno musical de Javier Pintos Fonseca na Ponte Vedra de final do século, tinham relação direta com guitarristas e a música para guitarra. Nós entendemos a reação, mesmo humorística, contra a construção política antigalega do instrumento. Mas não podemos compartilhar o abandono da guitarra/viola, pois estabelecê-la a ela e toda a sua família como instrumentos não-galegos significaria, além de faltar à verdade, renunciar a uma parte demasiado valiosa da nossa tradição musical. Por isso lembramos que frente à ideia de converter a guitarra/viola num instrumento alheio temos a vontade de ilustres personalidades que empregaram a guitarra para compôr autênticos ícones musicais do século XIX como a *Cântiga* de Curros, musicada pelo guitarrista de Trives, Cesáreo Alonso Salgado, e depois por Chané e Montes, que deu a volta ao mundo pela sua galeguidade. Também está a vida e obra de Rosália Castro, que com a sua prática musical e poética reafirmou as ligações de natureza entre o galeguismo e a guitarra. E a atividade de muitos dos guitarristas tratados nesta tese, que compuseram e interpretaram música galega para guitarra, contribuindo assim a ampliar e aprofundar a versão galega do instrumento e da nossa cultura musical.

CAPÍTULO 11. AS GUITARRAS DE ROSÁLIA CASTRO

Ilustrando um belo encontro no ano de 1853, provavelmente a iniciar o seu namoro, Rosália Castro conta a Manuel Murguía uma anedota musical que lhe acontecera por aqueles tempos em Compostela. Arrastava-se a crise da fome havia já vários anos quando uma criança pobre, vinda das montanhas, enchia com uma música muito especial as compostelanas ruas. Rosália pediu à criança para subir à casa e cantar, ou mais bem assobiar, para os seus convidados, coisa que aconteceu. Depois de vestido e comido, o menino interpretou a música composta por ele. Todos ficaram maravilhados daquela beleza nova, lírica e agreste. Então Rosália pegou na sua guitarra inglesa e tocou para o menino a barcarola da ópera *A Estrangeira* de Bellini. O menino chorou pela beleza da música que saía dos dedos de Rosália e ela pensou que estava diante de um talento musical em potência. Depois daquele dia, o menino foi convidado a comer diariamente na casa, onde Rosália aproveitaria para lhe dar instrução musical. Mas um dia ele mesmo anunciou que abandonava as aulas por ter de ir com a família trabalhar nos campos de Castela. A conclusão do conto era: Como pode avançar Galiza se a quantidade de talento musical das gentes galegas não se desenvolve por causa das condições sociais? (Rei-Samartim, 2019).

Esta anedota que aqui resumo sai do texto intitulado "Ignotus" que Murguía incluiu na sua antologia de autores galeguistas *Los Precursores*, publicada um ano depois da morte de Rosália, livro que abre o desenvolvimento do galeguismo no último terço do s. XIX. O texto não tem indicação de autor, mas por estar dedicado a Rosália¹⁸⁸,

¹⁸⁸ Dissimulada como as iniciais do nome de um possível autor acha-se a dedicatória a Rosália: A. R. C. que não pode ser mais do que "A Rosália Castro". O ponto depois do A faria pensar que pode tratar-se de algum tímido autor que não ousa explicitar a sua identidade, porém o conteúdo do texto é tão claro que resulta óbvio que ninguém mais do que Murguía, e

pela intimidade do conteúdo e o estilo da escrita, quase com toda certeza pode afirmar-se que foi redigido por um Murguía comido pela saudade, a relembrar os primeiros momentos da sua relação com a talentosa artista que depois seria a sua esposa. Neste conto relata-se o modo em que a necessidade de melhorar as condições sociais da Galiza estava no impulso inicial e foi o grande objetivo das suas vidas dedicadas ao galeguismo.

A sensibilidade musical rosaliana percebe-se também na sua obra literária. De todos os exemplos que poderiam apresentar-se escolhemos dois. O primeiro é a referência explícita ao “doce som da melancólica guitarra” no poema “Padrão, Padrão!” (*Cantares Galegos*, 1863). O segundo é o poema “A Bandolinata” (*Folhas Novas*, 1884), onde a música do grupo de bandolins devolve a esperança e a alegria à poeta. O próprio Eça de Queiroz parecia estar a descrever Rosália quando no relato *O primo Basílio* (1878) colocou na voz e no piano da Luísa a canção italiana *A Mandolinata*¹⁸⁹.

A cantar árias operísticas e acompanhar-se de guitarra e harmónio, assim teriam sido muitos serões da família Murguía-Castro. A pesar de que não consta que Manuel Murguía tocasse algum instrumento musical, a sua era uma família de músicos organistas. O seu avó Domingo Murguía Azconobieta (Irun, 1762-1844), casado com Maria Felipa Egaña em 1786 e organista em Tolosa, o seu tio-avó Joaquín Tadeo Murguía (Irun, 1759-1836), organista em Málaga, e o filho de Domingo, José Joaquín Tadeo Murguía Egaña (Irun, 1789-?), também organista em Málaga. Portanto, um avó, um tio-avó e um tio, todos família direta de Manuel Murguía, eram grandes músicos organistas (Querejeta, 1913; Quiñones, 1987; Torre, 2003). Isto somado à afeição musical e talento de Rosália deu em que o filho Ovidio, o maravilhoso pintor, também fosse músico e pianista (Naya, 1974; Orjais, 2013). As primeiras notícias sobre a atividade artística e musical de Rosália chegam a partir do académico e amigo da família,

antes, a própria Rosália podem ser os seus autores. São próprias da época estas confusões gráficas, involuntárias ou procuradas, muito típicas dos tempos da imprensa industrial que davam pé a jogos crípticos como que se vê neste caso.

¹⁸⁹ Reparemos em que o termo empregado por Rosália é 'bandolinata' com bê de bandolim.

Augusto González-Besada Mein (1916, p. 36), onde explicitamente indica que a ela:

Diéronle una educación muy superior a la que se acostumbraba a dar a las jóvenes de su tiempo; aun a las de noble estirpe y posición muy holgada, y ella le permitió, en edad muy temprana, conocer correctamente el francés, dibujar con soltura, tocar el piano y la guitarra y cantar con afinación. Es fama, que a los quince años tomó parte en una función teatral que para fines benéficos organizó la Sociedad Liceo de Santiago, y a los diez y siete desempeñó el papel de protagonista de la Rosmunda, de Gil y Zárate, arrebatando al público, que le arrojó flores y palomas.

Mais tarde aparece o trabalho de Bugallal (1951) sobre Ovidio Murguía, que oferece alguns dados importantes e complementários. Quando chega o matrimónio Murguía-Castro à Corunha, para viver na casa do n.º 13 da rua de Santo André forma-se uma tertúlia com diversos artistas e intelectuais corunheses, entre eles “un devoto de la pintura y de la música que habita en la casa colindante: don Manuel Boedo Yañez” (Bugallal, 1951, p. 9). Diz Bugallal a falar sobre Ovidio: “Y es que Ovidio, antes que pintor, antes que artista, antes que poeta, es hijo de Rosalía. Desde niño apunta una especial disposición para el dibujo y la música, como las apuntó la madre en su juventud” (p. 21).

Com efeito, é muito possível que Rosália tivesse ensinado música aos seus filhos e filhas. Bugallal informa também da afeição guitarrística de Ovidio Murguía (1951, p. 10):

Cada vez se aficiona más a esta pintura de tales que le permite disfrutar, al propio tiempo, de las amenidades de una tertulia en donde todos los circunstantes ponen a contribución sus aficiones artísticas; él mismo, interrumpiendo de improviso la pintura para rasguear la guitarra y entonar una canción.

Mais tarde viria o artigo de Filgueira (1986) a recolher a maior parte de dados e testemunhos sobre a atividade musical de Rosália, junto com uma análise do espírito musical nos seus textos. Nele mencionam-se os instrumentos que ela tocava: flauta, harpa, guitarra,

bandurra, piano e harmónio. Salvo os de tecla (piano e harmónio) e de sopro (flauta), o resto (harpa, guitarra e bandurra) são instrumentos de corda dedilhada historicamente tocados por um mesmo instrumentista e próprios da sua época. A filha Alejandra em carta a Casto Sampedro datada em 1919 dizia que Rosália tocava a guitarra inglesa e a espanhola¹⁹⁰. A primeira era o cistre bem conhecido em Portugal e Galiza que no s. XVIII, pelo crescimento do comércio com Portugal, adotou o nome de 'guitarra inglesa'. A segunda é a guitarra/viola com caixa em forma de oito, que Alejandra, já no s. XX, nomeia de 'guitarra espanhola': "en casa siempre hubo guitarra española, que los amigos nos prestaban para oír a mamá, que era una profesora como hoy no se encuentran" (Filgueira, 1986, p. 34).



Im. 165: Ovidio Murguía no seu estúdio, a tocar piano com companheiros. Fim do s. XIX. Fonte: RAG.

¹⁹⁰ Em Queipo (2007, p. 106) lemos a informação sobre um professor de guitarra inglesa na Corunha, em 1835.

Mas teria de ser o grande Borobó, Raimundo García Domínguez (Ponte Cesures, 1916 - Compostela, 2003), quem reivindicasse a galeguidade da guitarra através da vida de Rosália e dos seus filhos e filhas. Borobó relata que a *Alborada* rosaliana tinha sido aprendida nota por nota pelo seu vizinho gaiteiro e guitarrista, o senhor Xaquim, que a cantava e tocava na guitarra enquanto ela transcrevia a letra procurando manter o fraseio e ritmo musical¹⁹¹. E o próprio autor reconhece (Borobó, 1999, p. 42-45):

Pero había que sopesar el papel de la guitarra, papel claro está pautado, en la lírica gallega decimonónica: acaso semejante al de la cítara en manos de los trovadores y segreles de los cancioneros galaico-portugueses.

De esta forma, Rosalía de Castro de Murguía, por ejemplo más preclaro, como aún recuerda contar a su abuelo Xaquín el ahora nonogenario Pipote, compuso la letra de la *Alborada*, verso a verso, con sus palabras truncadas, sin escuchar directamente los sonos de la gaita del repoludo gaiteiro ullanés, sino oyendo una vez y otra vez más la interpretación melodiosa de su música del amanecer, a través de las cuerdas de la guitarra que magistralmente tañía.

Também afirma Borobó, por boca da filha Gala Murguía, que o temperamento da mãe se manifestava através da guitarra, habilidade que o seu irmão Ovidio tinha adquirido: "un joven que rompía sus cuadros de impaciencia ante una imperfección y que tocaba la guitarra como su madre" (1999, p. 43). E lembra Borobó, neste alegato em favor da guitarra galega, de Curros e a sua *Cântiga*:

Al evocarme, a finales del verano, el nonogenario barbero Pipote (mientras me arreglaba generosamente el pelo, en aquella casa de Lestrobe) tan dificultosa colaboración lírica de Rosalía y su abuelo, cavilé sobre la trascendencia que tuvo la guitarra en varios momentos estelares de la poesía gallega.

No solo porque la tocaba admirablemente Rosalía de Castro, perfeccionando su técnica con el señor Xaquín, el excelente músico popular padronés que le enseñó sus más melodiosos aires, sino

¹⁹¹ Em Amado Carvalho (2012, p. 282) comentamos o padrão rítmico musical da letra da *Alvorada* dos *Cantares Galegos*, escrita sobre a música do gaiteiro Clemente Eiras.

también porque me vino a la mente el modo en que compuso Curros Enríquez su famosísima *Cantiga* y que el vate de Celanova relató en una carta a don Francisco Díaz Silveira; incluída en las notas a la edición de *Aires da miña terra*, dentro de las *Obras Completas* recopiladas por su hijo Abelardo y publicadas por los sucesores de Hernando.

Vemos assim que um possível professor da Rosália guitarrista poderia ter sido o também gaiteiro, senhor Xaquim, de Padrão, avô do barbeiro Pipote, que trataremos no apartado dos barbeiros guitarristas. Mas não descartamos que entre o senhor Xaquim e Rosália houvesse, mais bem, uma troca de conhecimento e colaboração entre guitarristas, pois hoje sabemos que em 1853, dez anos antes da composição dos *Cantares Galegos*, quando a jovem Rosália morava em Compostela, já tocava a guitarra inglesa.

11.1. A GUITARRA INGLESA DE ROSÁLIA

Rosália Castro tinha uma guitarra inglesa, ou *english guitar*, que seria um dos cordofones dedilhados mais famosos durante o século XIX na Galiza. O instrumento já existe na cultura popular galega, mas a nova moda da versão inglesa entra com força nesta altura por influência portuguesa. Na literatura guitarrística em Portugal observa-se o crescente uso e número de publicações para 'guitarra inglesa' durante o s. XVIII, cujo nome é um sintoma claro das relações comerciais e políticas entre Portugal e Inglaterra (Veiga de Oliveira, 1966, p. 145-150). O facto de no Continente assumirmos a denominação inglesa *english guitar* facilitou enormemente, primeiro, a oposição de uma *guitarra inglesa* frente à expressão *guitarra española* e, segundo, a construção identitária em Portugal deste cistre como *guitarra portuguesa*. A guitarra portuguesa, cujo uso e número de publicações cresce intensamente durante o s. XIX, é um bom exemplo de construção de um instrumento comum e popular como símbolo nacional e representativo do povo.

A guitarra portuguesa é um cistre, que nós classificamos como a terceira vertente dos cordofones dedilhados de braço, cuja característica principal é caixa formada por três círculos. Sabemos que

as palavras *guitarra* e *cistre* são derivadas de *kithara*. A troca de vocábulos de igual origem é perfeitamente possível na nossa língua, especialmente se um deles guarda o senso genérico do étimo, daí o emprego de *guitarra* por *cistre*. O ponto que marca a diferença é o facto de elevar um cistre ao mesmo nível artístico que a tradicional e bem conhecida *viola* em Portugal. E nesse objetivo é que se empregam a fundo os músicos portugueses durante o século XIX, que construirão repertório, métodos, instrumentos, âmbitos de atuação tanto no âmbito popular quanto no âmbito burguês, onde a guitarra portuguesa se torna protagonista (Cabral, 1999, 133 e ss.). As guitarras inglesas, portuguesas ou cistres também foram nomeadas pela imprensa galega como *cítaras*.

Mas, historicamente, também na Galiza era bem conhecido este cordofone, como se comprova na primeira parte desta tese, desde o século XIII ao XVIII, onde os cistres aparecem representados sós, acompanhando as violas/guitarras ou junto de outros instrumentos. Lembremos no s. XIII a 'guitarra mourisca' das Cantigas de Santa Maria, os alaúdes ovais de Carvoeiro e o circular do Pórtico do Paraíso, em Ourense. No s. XIV o alaúde de São Domingos de Riba d'Ávia e os cistres de São Francisco de Betanços. No s. XVI os alaúdes da portada de São Jerome, em Compostela. No s. XVII o alaúde feito por Moure de Nossa Senhora da Antiga, em Monforte, o do coro baixo de São Martinho Pinário, em Compostela, e o de Usseira. No s. XVIII, os cistres de São Salvador de Cela Nova e da catedral de Tui. A influência inglesa e portuguesa não viria mais que a reafirmar e elitizar o uso que já se fazia destes instrumentos populares com caixa triangular (formada por três círculos básicos), com os que chegaram a fazer-se híbridos próprios da época¹⁹².

¹⁹² Suárez-Pajares (1995, p. 330) nomeia várias notícias de jornais espanhóis de 1790 em que se vende "un curioso invento llamado "guitarra inglesa de pianoforte", especie de cistre con seis dobles cuerdas metálicas pulsadas por unos martillos accionados con un mecanismo de teclado". Também regista um método para esse instrumento. Em Nieto (2017, p. 145) podem ver-se outras notícias semelhantes de 1794 e 1795.

CAPÍTULO 12. O ENSINO DA GUITARRA/VIOLA

Mais do que a Inglaterra, a maior influência estrangeira na península em matéria de política e pensamento era a França. Uma das novidades que trouxe o novo ordenamento político, social e jurídico do século XIX foi a criação de estabelecimentos de ensino público. Tanto os Conservatórios de Música quanto as Escolas Normais e tantas outras atividades culturais e educativas, como as bandas de música, foram realizadas na península seguindo o modelo francês. Na França da segunda metade do século XVIII a educação tinha o objetivo último de assegurar o bom funcionamento da sociedade, daí que os conteúdos basilares fossem a Constituição e as leis. Durante o último terço do século estabeleceram planos de educação sobre o ensino público orientados a uma educação nacional (Durkheim, 1969, p. 361). Depois seguir-se-iam as Escolas Centrais da Revolução, produto da transformação das teorias pedagógicas sempre focadas na educação nacional mas agora através do que Talleyrand denominava instrução 'universal' (p. 366). As leis educativas e a implementação do ensino público francês serviram como modelo a seguir nos Estados peninsulares.

Mas, para exercer essa educação era preciso antes formar o professorado que iria ensinar os elementos básicos da formação educativa. Em Portugal a atividade docente foi regulamentada a partir do diploma de 1772, pelo qual o Marquês de Pombal estabeleceu a primeira legislação que "determinou a entrada em funcionamento, nas cidades e vilas do Reino, de 479 escolas oficiais" (Matoso, 2004, p. 48). Mas foi a partir de 1820, com a Revolução Liberal que se instituiu "a liberdade de ensino, criaram-se escolas e melhorou-se a situação profissional dos professores". Depois, em 1835 foi estabelecida a obrigatoriedade da frequência escolar e a instrução à cidadania: "a sociedade tinha de ser um Estado pedagogo, segundo o

modelo francês, de um ensino público, laico e gratuito" (Matoso, 2004, p. 51). Na Espanha, a primeira Escola Normal para a formação do professorado varão funda-se em 1839 em Madrid. A Escola de Mestras madrilena abrirá em 1858 (Marco e Porto, 2000, p. 28-29).

Na Galiza a primeira Escola Normal é a de Ourense em 1841, depois a de Lugo em 1842, as da Corunha e Ponte Vedra em 1845 e, finalmente, a de Compostela em 1849. Todas elas estavam orientadas para a formação dos docentes varões. As escolas de mestras começariam mais tarde, em 1860 na Corunha e Ponte Vedra, em 1877 em Ourense e em 1891 em Lugo (Marco e Porto, 2000, p. 30-31). Em Compostela, as moças tinham de se formar na Corunha¹⁹³. Os liceus de ensino secundário foram o de Lugo (1842), Tui (1842-1847), Compostela, Ourense e Ponte Vedra (1845), Monforte (1848) e Corunha (1862) (Vázquez, 2012, p. 5).

O estudo da música ficou desde o início à parte desses princípios básicos educativos, sendo estabelecidos centros educativos independentes. O conservatório de Paris funda-se em 1797, o de Madrid em 1830 e o de Lisboa, em 1836. A guitarra/viola ainda não estava incluída nos estudos do conservatório e durante boa parte do século XIX continuou a ser ensinada de modo particular, com professores guitarristas que empregavam tanto a produção própria quanto os métodos e obras dos grandes guitarristas europeus.

Documenta-se em 1846 um interessante texto docente para uso do professorado, em que aparece uma descrição das diversões (sic) que existem no novo Reino da Espanha. É uma breve referência àquelas danças e músicas que começaram a considerar-se características de cada uma das regiões do Reino. Começa afirmando que a Espanha está composta por gentes "tan diversas" que apresenta uma grande variedade de "danzas, bailes, instrumentos músicos y juegos". Depois de falar dos instrumentos musicais atribuídos a cada um dos lugares mencionados acrescenta que "en casi todas partes la guitarra ó vihuela son instrumentos con que se entonan alegres

¹⁹³ Durante o primeiro terço do s. XX a Escola Normal em Compostela seria progressivamente mista, em 1929 é nomeada a primeira mulher professora e em 1931 funda-se a Escola de Mestras compostelana. (Marco e Porto, 2000, p. 111-112).

cantares acompañados a veces de panderetas y sonajas" (Avendaño, 1846, p. 321).

O texto reconhece a guitarra/viola como instrumento comum a todas as regiões do Reino, o qual é extensivo a toda a península dado que em Portugal a viola/guitarra também era, desde sempre e com a mesma ou maior intensidade, um instrumento popular. É interessante notar como já na altura começa a estabelecer-se, através de textos como este orientados à educação das pessoas, a ideia de que cada território peninsular tem instrumentos identificativos ou identitários que o caracterizam e distinguem dos outros. Por outro lado, minimizam-se estas diferenças em prol do objetivo maior, que é o ensino único. Para o autor as diferenças entre territórios não são motivo que justifique um ensino diferente nem o emprego das línguas próprias em cada uma delas, tratadas de "dialectos". A educação nacional, seguindo o modelo francês, implicará assim uma uniformização em todos os âmbitos da vida, também no ensino musical.

12.1. CENTROS DE ENSINO MUSICAL NA GALIZA

Antes dissemos que o estudo da música ficou desde o início à parte do ensino público primário e secundário, sendo realizado em centros educativos independentes como os conservatórios. Também havia academias de música e aulas particulares. Mas existe um ensino de guitarra em algumas instituições públicas de primário e secundário, como foram as escolas de surdo-mudos e cegos, onde o ensino musical era uma das especialidades com futuro laboral para as que se formava o alunado.

O primeiro conservatório de Ponte Vedra foi inaugurado em março de 1863, sendo o seu diretor Antonio María Méndez e vice-diretor Mauro Vellón. Na função inaugural interpretaram e dançaram a obra *Paso stirio* que, como sabemos, faz parte do balé *La Ondina* de Cesare Pugni estreado pela famosa dançarina Guy-Stephan em 1845¹⁹⁴. Além disso, a crónica da inauguração escrita pelo pontevedrés

¹⁹⁴ O *Paso Stirio* achamo-lo arranjado para guitarra por Tomás Damas em dois fundos guitarrísticos galegos, no Arquivo Canuto Berea e no Álbum de Fernando de Torres Adalid.

Luis Rodríguez Seoane (EG, 1863), a quem também veremos ligado à Tuna compostelana, inclui como parte da secção teatral Francisco Mirelis, pai do guitarrista Julio Mirelis que tratamos mais para a frente. Também a Sociedade Económica pontevedresa abre ca.1890 uma Escola de Artes e Ofícios onde se inclui o ensino para os varões de solfejo, canto, piano e cordofones de arco, e para mulheres só de solfejo, canto e piano, evitando assim formar as mulheres em instrumentos próprios de grandes conjuntos. Como vemos, não estão incluídos os cordofones dedilhados. Para mais informação sobre o conservatório pontevedrês veja-se Otero (2014).

Antes, em 1849 funda-se a Escola Normal compostelana, com ensino musical desde 1879, sendo o professor de música nesse ano Pedro Castán Trallero (Marco e Porto, 2000, p. 52). No século anterior, em 1784, seria fundada a Sociedade Económica, com ensino musical desde 1877 mas, apesar de alguns professores do estabelecimento como os violinistas José Courtier e José Gómez Veiga "Curros" colaborarem com as orquestras de cordofones que trataremos mais para a frente, o ensino de guitarra não se incluirá até depois da constituição como conservatório em 1953¹⁹⁵ (RSEAPS, 2010, p. 33-34).

Em Ourense vemos que Adrio (1935, p. 190) informa de que em novembro do ano de 1880 a Deputação emitia um subsídio de 1.500 pesetas anuais para o estabelecimento de uma Escola Municipal de Música orientada às crianças órfãs e também aberta a todos os solicitantes. Ainda que o conservatório não seria estabelecido até ao século XX em 1958 (Iglesias, López e Miguéns, 2008).

A continuação apresentamos alguns dos centros educativos, financiados com fundos públicos e privados, de que temos notícia que se dava ensino de guitarra e cordofones dedilhados. Sabemos que a listagem é incompleta, pois com certeza o número de escolas de guitarra era maior. Contudo, confiamos em que ajude a esclarecer as sombras que até agora se mantinham em torno a estes instrumentos

¹⁹⁵ A guitarra foi incluída como especialidade em 1963 no conservatório de Compostela (1953). No da Corunha (1942) a guitarra chega em 1966 e em Vigo (1956) inclui-se em 1970. O conservatório de Ourense (1958) também tem ensino de guitarra desde 1971 e o de Lugo desde 1980 (Franqueira, 2015, p. 59-61).

que, quer por ter sido expulsos da tradição galega, quer por ter sido expulsos da tradição clássica, parecem flutuar contraditoriamente num mundo pouco conhecido e, por vezes, invisível.

12.2. A ESCOLA LOPEZ NAVALÓN EM COMPOSTELA

Em 1845 publica-se em Madrid um iniciático Programa geral para o ensino de pessoas surdas e mudas. Mas não é até 1857, com a primeira Lei reguladora do ensino no Reino da Espanha, conhecida por *Ley Moyano*, que se estabelece de modo oficial a criação de centros de ensino especiais para pessoas com diversidade funcional, especialmente pessoas surdas, mudas e cegas. Assim, temos de aguardar até 1863 para que o professor formado em ensino especial, Manuel López Navalón (Toledo, 1833 - Compostela, 1902), seja nomeado diretor interino da Escola de Surdo-Mudos e Cegos em Santiago de Compostela.

Manuel López Navalón, docente republicano, maçom e protestante (Rodríguez, 2015, p. 326) estudou magistério em Madrid, onde trabalhava como Professor de Escrita no *Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos* desde 1854. Em 1863 assume o cargo de Diretor do centro compostelano e será aqui onde realize um trabalho imenso de evolução pedagógica no ensino especial a pessoas com estas diversidades funcionais. Navalón estabeleceu uma relação especial com o seu alunado, para o que empreendeu infinidade de iniciativas: Foi o construtor de vários aparatos didáticos para a explicação das matemáticas, da geometria e da astronomia como o astronógrafo, o cronógrafo e o planímetro. Aplicou um sistema de escrita para cegos próprio além do Braille, um sistema de notação musical próprio, implementou o estudo do esperanto e os estudos musicais para o alunado invidente. Promoveu entre o alunado sem audição nem fonação o desenho e a pintura, e entre o invidente a publicação de clássicos da literatura em relevo dos que o arquivo da Escola conserva dois do ano 1877, o Quixote e uma História de Lugo. Sócio de mérito da Sociedade Económica, Navalón organizou numerosas saídas do alunado para a participação em eventos onde recebiam prémios que serviam para promover a Escola, ganhar

financiamento e conferir prestígio aos ex-alunos no seu futuro laboral¹⁹⁶.

A Escola foi inaugurada em 1864, sob a administração da Universidade e o patrocínio das Deputações provinciais. A sua primeira sede estava no antigo Hospício, em S. Domingos de Bonaval, onde permanecerá ubicada durante 100 anos¹⁹⁷. O ensino musical para o alunado invidente era tratado já na Memória do ano 1867 realizada pelo seu diretor e mestre (López Navalón, 1867, p. 27-28):

Ninguno mas sensible que el ciego, ni mas delicado que su oido. De ahí que muestre tan decidida aficion á la música y que una vocacion irresistible le conduzca á su estudio. Tan feliz disposicion unida á la pasion y hasta entusiasmo con que á ella se entrega, produce sorprendentes resultados y son causa de rápidos progresos, si un buen método de enseñanza dirige sus primeros pasos.

Terminada ya su instruccion, son muchisimos los que despues pasan á dar lecciones de música, ó á desempeñar plazas de organistas y aun de cantores. Así se les proporciona una independiente posicion y una decorosa subsistencia que les ponga al abrigo de la miseria, cualquiera que sea la localidad que habiten.

Pelas comunicações oficiais consultadas por nós em 2014, na própria Escola, sabemos que no mês de junho de 1868 é nomeado Miguel García Fernández como professor de música com um salário de 300 escudos. Nesse mesmo ano produz-se a compra de partituras em Braille. Em maio do ano a seguir é nomeado professor ajudante de música Joaquín María Castaños e propõe-se uma mudança do piano. Em 1870 morre Miguel García e nomeia-se Ramón Bugueiro como professor principal de música, com um salário de 750 pesetas anuais. Ao mesmo tempo sai Castaño e entra como professor ajudante o flautista Gregorio Barcia, com um salário de 250 pesetas anuais.

¹⁹⁶ Para aprofundar na vida e influência de Manuel López Navalón no desenvolvimento do ensino especial galego, ver Rodríguez (2015).

¹⁹⁷ Desde o início pensou-se essa ubicación como provisória, à espera da construção de um edifício que reunisse as condições adequadas. Esse seria o objetivo da construção do atual edifício administrativo da *Xunta de Galicia* em São Caetano. Mas a transferência não se realizaria até ao ano de 1964, justo 100 anos mais tarde da inauguração da Escola e seria por pouco tempo. Atualmente, o Centro de Educação Especial Manuel López Navalón está situado no lugar Casas do Rego, 20, em Compostela.

A Escola participou na Exposição de Paris em 1867 e na de Viena em 1873. Em 1875 ganhava a medalha de ouro e diploma da Sociedade Económica de Compostela. Em 1876 participava na primeira Exposição Universal realizada fora da Europa, a de Filadélfia, e após o sucesso na Exposição de Lugo em 1877 onde a Escola levou uma outra medalha de ouro, o reitor da Universidade determina, por petição do diretor, a criação oficial da secção de música, a sua composição, o salário do professorado e a aquisição de instrumentos. Este é o primeiro documento a evidenciar o ensino de guitarra/viola e cordofones dedilhados de braço num centro galego de ensino oficial:

Visto lo manifestado por V. en 13 del actual sobre la nueva organizacion que conviene dar á la seccion de música del Establecimiento, he acordado, con carácter provisional por ahora y de conformidad con lo que V. me propone:

1.º Que constituya la enseñanza de dicha seccion el solfeo, canto, piano, órgano, acordeon, flauta, clarinete, violin, guitarra, bandurria y zanfona.

2.º Que inmediatamente se proceda á la formacion del presupuesto del importe á que puedan ascender los instrumentos que faltan al objeto para su adquisicion; el cual deberá remitirse al Rectorado á los demas efectos.

3.º Que el actual profesor D. Ramon Bugueiro y el ayudante D. Gregorio Barcia, á quien desde hoy, se le considerará como segundo profesor auxiliar, distribuyan entre sí la enseñanza y formen los respectivos programas. De dicha distribucion se dará cuenta al Rectorado para su aprobacion.

4.º Que se forme nuevo cuadro de horas de enseñanza en el Colegio y se remita tambien copia para su examen y aprobacion procurándose consignar en él, el mayor tiempo posible al mejor y más perfecto desarrollo de las diferentes secciones de que aquella consta.

5.º Que para apreciar debidamente el grado de instruccion y adelanto en que se encuentren los alumnos de la clase de música, se celebrarán exámenes en los meses de Set. y Diciembre próximos. Del resultado que se obtenga dependerá la aprobacion definitiva del arreglo de la seccion.

Y 6.º Atendiendo á las especiales circunstancias que concurren en el 2.º profesor auxiliar D. Gregorio Barcia, el interés con que siempre ha llevado sus deberes no obstante el insignificante sueldo de 250 pesetas anuales que le está señalado, percibirá á partir del 1.º de Julio de próximo año económico, y con cargo á la cantidad señalada para personal y material, la dotacion de 500 pesetas.

Lo participo á V. para su conocimiento y efectos consiguientes.

Dios que á V. m. a.

Santiago, Junio 18 de 1878.

El Rector, Antonio Casares.

Os documentos antes citados pertencem ao arquivo da Escola de Surdo-Mudos e Cegos, que nós consultamos diretamente na Escola por amabilidade da diretora em 2014, Fátima García Doval. O arquivo contém todo tipo de documentos administrativos referentes ao alunado, professorado, subsídios e despesas¹⁹⁸. Uma das pastas tem os rascunhos sem datar, manuscritos do diretor, com a relação das obras musicais e dos instrumentos que havia em cada momento. Não podemos afirmar a data exata em que os instrumentos foram comprados, mas sim sabemos que até 1902, data do falecimento de López Navalón, havia na Escola à disposição do alunado invidente 2 guitarras, 2 bandurras, 3 violinos, 1 sanfona e 8 flautas, uma delas de ébano com chaves de prata. A Escola tinha também dois pianos, um harmónio e numerosas partituras para estes instrumentos¹⁹⁹. Chamaria à atenção o número desigual de partituras se não tivérmos em conta que eram partituras em Braille. É possível que o ensino de música para invidentes se tivesse desenvolvido mais no piano que no resto de instrumentos por falta de material adequado às características do alunado. Entre as obras musicais escritas em tinta (por oposição às

¹⁹⁸ Concretamente consultamos 4 caixas a conterem diversas pastas com documentos de admissão do alunado, nomeamento do professorado, aprovação de orçamentos e notificação dos salários, bonificações e depósitos das Deputações, resolução de conflitos com professorado e alunado, agradecimentos pelo labor da Escola e prémios, informes à Governação Civil da província, doações de material por particulares, planos do novo edifício e numerosos trabalhos do alunado.

¹⁹⁹ Sobre os pianos, uma comunicação oficial de 1932 assinada pelo professor de música José Gómez Veiga informa de que nessa altura a Escola contava com dois pianos Bernareggi que estavam em uso desde antes do ano 1883.

escritas em relevo), achamos música para piano a duas e quatro mãos, violino e piano, flauta e piano, duas flautas e piano, três flautas, música religiosa para harmónio e canto, métodos de solfejo e os métodos para guitarra e bandurra de Antonio Cano.

Nas Bases do regulamento da Escola publicadas pelo reitor universitário Viñas Balduviego (1863) vemos que os estudos estavam divididos em dois níveis de 4 cursos cada um deles. No total, o alunado estudava durante 8 anos. O primeiro nível era comum a todo o alunado, em que havia varões e mulheres separados por género, e tinha por objeto o ensino elementar. O segundo nível era de ampliação ou de especialização nalguns dos ofícios propostos pela Escola (Viñas, 1863, p. 11). A música era um destes ofícios e, deste modo, saíram os primeiros professores de piano e guitarra formados num centro oficial de ensino na Galiza. Entre o alunado guitarrista achamos Luis Agote Aguiar, que também aprendeu violino. Natural de Cesuras, na comarca de Betanços, Luis Agote tinha ficado sem vista aos 18 meses. Aparece na relação do alunado desde 1899 até 1906. Em 1908, com 22 anos, é nomeado professor ajudante de música da Escola e assim continuará até 1922, momento em que apresenta a sua renúncia. Nesse mesmo ano Julio Mirelis Malvar, sobrinho do guitarrista Julio Mirelis García, que trataremos mais para a frente, é nomeado segundo professor do centro, com um salário de 1.500 pesetas anuais. Desde a renúncia e suspensão de Agote a Escola ficou sem professor com formação guitarrística até que em 1930 vemos entre o professorado o violinista José Gómez Veiga, conhecido regente da Tuna em Compostela e também diretor e professor na Sociedade Económica, contratado para lecionar violino e piano.

Um outro aluno guitarrista era Juan Nine, de Compostela, que ingressa no centro com 20 anos em outubro de 1900 (Letamendi e Buján, 1906, p. 31 e 34). Entre o alunado ilustre da escola estavam Juan Lorenzo González, de Compostela, fundador da primeira Escola de Cegos de Buenos Aires, Ricardo González, fundador da Escola do Ferrol, León Parga, professor na Escola de José María Salgado na Corunha, Ramón Ulloa Blanco, luguês e notável pianista, Antonio Taboada, pianista e organista na Ponte Vedra, um outro organista,

Juan Ponte de Betanços, Antonia Menéndez, organista em Compostela e Concepción Gestoso, organista na Estrada (p. 26).



Im. 166: Da esquerda à direita: Antonio Hermida, Francisco Méndez e Luis Agote, na Escola de Surdo-Mudos e Cegos de Compostela a interpretar o hino galego. Fonte: Vida Gallega, 1910.

O alunado da Escola dirigida por López-Navalón, especialmente representado pela secção musical, levou o Grande Diploma de honor na Exposição de Ponte Vedra em 1880, medalha de ouro, de prata e diploma na de Lugo em 1896, prémio de honra e 300 pesetas ao alunado da orquestra de cordofones dedilhados no *Concurso de rondallas* organizado pela *Liga de Amigos*, na Corunha, onde concorreram com outros agrupamentos formados por videntes. Também recebeu uma distinção honorífica em 1905, do coro *Unión Artística Compostelana* e nomeamento do alunado como sócios de mérito. E, em 1906, vários diplomas no certame musical organizado pela Escola Normal de Mestres de Compostela. O Teatro Principal estabelecia a entrada gratuita para as funções ao alunado invidente e os seus acompanhantes (Letamendi e Buján, 1906, p. 28-30).

Já no início do século XX, o segundo diretor da Escola, José Cruz Letamendi, escreve na sua Memória²⁰⁰ manuscrita uma relação de outro alunado e professorado, entre os que estavam os antigos alunos Francisco Méndez Davila que em 1912 deixa a Escola para ir trabalhar como pianista a um café de Vigo, cidade onde em 1916 propiciará a fundação da Escola viguesa, e Manuel Illobre Bello, que em 1915 faz o mesmo num café de Compostela e, como organista, numa das sociedades religiosas da cidade. Parece que Illobre foi mais tarde pianista e organista em Mugardos. Em 1916, um outro aluno, Joaquín Silva, abandona a Escola para ir trabalhar como pianista em Ourense²⁰¹. Letamendi, como antes tinha feito López Navalón, também expressa a necessidade da música no centro:

organiza agrupaciones musicales dando a los alumnos facilidades para que puedan concurrir á todos los actos en que se reclame su presencia haciéndolos partícipes de los beneficios, que luego depositan en sus huchas de ahorro, y así, con el contínuo trato en los negocios de los hombres tengan los ciegos un concepto real de lo que el mundo les promete al terminar su vida de colegiales. Mas hemos de confesar que para llevar á cabo en toda su extensión lo que dejamos consignado el Colegio necesita más medios materiales y nueva organización.

Com efeito, nas comunicações internas e nas relações do alunado inscrito vê-se como o patrocínio das deputações chega quase sempre com atraso, que o número do alunado invidente nunca iguala os outros tipos de diversidades funcionais, e que em muitas ocasiões não se ocupam todas as vagas disponíveis por esta falta de financiamento efetivo, vendo-se constantemente obrigados a valer-se da ajuda voluntária da cidadania.

²⁰⁰ Consultamos um conjunto de papéis manuscritos de Cruz Letamendi sem data determinada, que parecem rascunhos do que seria uma Memória do centro, a qual desconhecemos se chegou a ser publicada.

²⁰¹ Letamendi diz textualmente "designado para pianista del casino de la villa de La Rua Petin (Orense)". Os concelhos vizinhos da Rua e de Petim estavam atravessados pelo caminho-de-ferro que ía da Palência à Corunha. A sua estação, denominada A Rua-Petim, constituía desde 1883 um ponto frequentado por muitos viajeros. Não sabemos se este casino estaria na Rua ou em Petim, ou num lugar intermédio próximo da estação dos combios. O atual Casino da Rua foi fundado em 1951.

O sistema de notação musical de López Navalón é também explicado por Letamendi na mesma Memória antes citada:

Sistema de notación musical modificada por el Sr. Navalón. Es el mismo seguido en Madrid por los años 60 y 68 modificado de modo que facilita la rapidez y claridad de la lectura y escritura. Tiene distintos signos para las notas y demas signos musicales. Constituye cinco tablas que contienen el pentagrama, notas, y signos musicales en relieve con alambres con la forma que tienen las letras para despues escribirlas con lapiz en la pauta.

Para acabar este apartado, relatamos algumas notícias ligadas aos músicos da Escola López Navalón. Em 1882, a *Gaceta de Galicia* dá conta de um jovem cego, ex-aluno da Escola de Compostela, que chega a Vigo para ensinar guitarra, bandurra e flauta e tinha sido premiado na Exposição Regional de Ponte Vedra em 1880 (GdG, 1882b). O aluno cego premiado naquele evento era o pianista lucense Ramón Ulloa Blanco.

Em 1898 um duo de intérpretes invidentes tocam no *Liceo-Gimnasio* de Ponte Vedra, na mesma notícia figura o anúncio da abertura do prazo de inscrição na Escola Lopez-Navalón de Compostela (LCG, 1898c). Entendemos que os invidentes seriam membros do alunado que estariam a publicitar a Escola. Também destacamos a notícia de uma festa em Briom, comarca da Amaía, em que participaram cegos com violinos, sanfonas, pandeiretas e guitarras de que suspeitamos seria também alunado da Escola de López Navalón (GdG, 1899b).

E, por último, em dezembro 1904 a orquestra de cordofones da Escola, vindo de receber um prémio na Corunha, participa no concerto organizado pela *Unión Artística Compostelana* em honor da *Sociedad Artística Musical* de Ponte Vedra. A orquestra toca o prelúdio da *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni e a *Serenata* de Benjamin Godard (GdG, 1904d). Nesse concerto, em que se tocaram composições de Montes, participavam outros músicos que serão também estudados neste capítulo como José Gómez Veiga, que mais tarde será professor da Escola, Javier Pintos Fonseca, notável guitarrista de Ponte Vedra e a excelente pianista Teresa Landeira, que

será mais tarde também professora na Sociedade Económica compostelana. A Escola de López Navalón foi um dos estabelecimentos educativos que mais impulsionou os estudos musicais, os cordofones dedilhados e a dedicação profissional, contribuindo de modo fundamental para a música galega.

12.3. ESCOLA DE CEGOS DA CORUNHA

Também houve no fim do século uma iniciativa privada na Corunha de ensino a invidentes organizada pelo padre José María Salgado Ferreiro (1840-1919). Em 1890 Salgado retorna da Argentina, onde morava e exercia desde 1870 desenvolvendo atividades ligadas à Casa da Galiza como a fundação do Grande Hospital de Buenos Aires e outras ações benéficas e em 1893 abre uma Escola de Crianças Pobres no baixo da casa n.º 8 do Campo da Lenha, que dois anos mais tarde, em 1895, é ampliada às crianças varões invidentes, passando a denominar-se *Escuela de Ciegos y Niños Pobres*²⁰². Na escola dava-se ensino primário completo e formação musical específica, seguindo a metodologia implementada pelo *Colegio Nacional de Sordomudos y Ciegos de Madrid*: leitura e escritura em Braille, os aparatos de Juncal e Llorens, matemática, religião e moral, gramática castelhana, história da Espanha, geografia e conhecimento através do tato, solfejo e os instrumentos: piano, harmónio, violino, guitarra, contrabaixo e flauta (EGCNP, 1904, p. 4).

A escola era subsidiada pela Câmara municipal e a Deputação provincial, as quotas dos sócios protetores, as petições públicas em que participava a cidadania corunhesa. O próprio Salgado assim o afirma em entrevista feita pelo cego madrileno, e representante do citado *Colegio Nacional*, Eugenio Canora Molero (1913, p. 50-51):

-¿Y podría usted decirme, aproximadamente, los intresos de que dispone para cubrir las atenciones de la Escuela que dirige?

-Con muy poco, señor. Cuento con 1.000 pesetas anuales del Ayuntamiento. Otras 1.000 en igual forma de la Diputación Provincial y una suscripción pública y voluntaria que oscila entre

²⁰² Para a vida de Salgado veja-se o artigo de García Cortés (2016).

200 á 300 pesetas mensuales, y con estos recursos sostengo á más de los gastos obligados de material y útiles de enseñanza, un Profesor para niños videntes con un haber mensual de 90 pesetas y casa en el domicilio de la escuela, y otro Profesor ciego, que es su amigo Sr. Caño, con 100 pesetas, sin ningún otro emolumento. Tengo además, un auxiliar, ciego también, y discípulo de Caño, que se llama Remigio Boado, que hasta la fecha no disfruta haber ni gratificación de ningún género [...]

-¿Y no ha tenido usted auxilio ni subvención alguna de algún Ministerio?, volví a preguntarle.

-Una solamente de 2.000 pesetas que me concedió mi paisano el Sr. Linares Rivas.

Supomos que seria na segunda etapa como Ministro de Fomento do compostelano Aureliano Linares Rivas, entre os anos 1895 e 1897, quando se efetivaria esse subsídio do Estado que coincide com a ampliação da Escola. Além disso, na Memória da Escola publicada em 1904 assegura-se que os donativos da Câmara e da Deputação, desde 1897, eram de 500 pesetas cada uma delas, fazendo um total de 1.000 pesetas anuais entre as duas instituições (ECCP, 1904, p. 6). A saúde de Salgado já não era boa quando foi entrevistado por Canora Molero, talvez por isso o lapso que se aprecia também quando afirma que abriu a Escola em 1894, sendo que, como já vimos, a primeira Escola abriu em 1893 e a segunda, ampliada a invidentes, em 1895.

Canora Molero tinha viajado à Corunha para conhecer a situação da Escola de Salgado e as associações de invidentes na Corunha, na sua memória assinada em outubro de 1912 dá conta de duas associações que, ao parecer, não funcionavam bem e privavam os associados dos seus direitos (Canora, 1913, p. 49):

Desde que crucé mis primeras palabras con los ciegos de La Coruña, comprendí que no existían entre ellos verdaderos lazos de unión y fraternidad, ni esa disposición de ánimo necesaria para todo espíritu de asociación que tiende á mejorar la condición de una clase, que como la de los ciegos precisa más que ninguna otra, el apoyo y protección de los que ven y la concordia y buena fe de los que han de asociarse para defender su propia causa. A esta falta de

unión y solidaridad de los ciegos, se debe sin duda el funcionamiento irregular y anómalo de las dos Sociedades que se han creado á la sombra de una falsa protección á los seres privados de vista, y en cuyas Asociaciones carecian los ciegos de derechos activos.

Eis o panorama que descreve Canora, e que servirá para criar na Corunha a primeira sucursal do *Centro Instructivo y Protector de Ciegos de Madrid* que, como ele explica, deixou fundada antes do seu retorno.

A Escola de Salgado começou rapidamente a ter bons resultados como o sucesso na Exposição Regional de Lugo do ano 1896, em que participaram cinco alunos da escola. Resultou premiada a Escola de Compostela (ER, 1896c) sendo que López Navalón recolheu a medalha de ouro e a da Corunha, pois o professor León Parga ganhou uma medalha de prata e um diploma pelo método de escritura para cegos.

12.4. O LICEU FERNANDO BLANCO DE CEE

Fernando Blanco de Lema (Cee, 1796 - Havana, 1875) foi um galego emigrante em Cuba que ganhou uma fortuna valorada em 750.000 pesos de ouro, a qual doou, depois de distribuir uma parte entre os seus familiares, à vila de Cee para que fosse construída uma escola de ensino primário e secundário gratuita para as crianças ceenses. Com esse objetivo criou-se a Fundação Fernando Blanco de Lema em abril de 1875²⁰³. Assim, em 1886 abria-se a Escola-Liceu para os varões e a Escola de Meninas em 1887. O coordenador do Museu, Darío Areas Domínguez (2010, p. 136-137), explica o contexto desta iniciativa:

O proxecto de Fernando Blanco de Lema non foi unha experiencia aillada. Nun período de 32 anos, entre 1904 e 1936, constituíronse en América unhas catrocentas Sociedades Galegas de Instrucción, a maioría delas en Cuba e Arxentina, que abriron e

²⁰³ Figura no registo único de Fundações de Interesse Galego com o número 1875/1 e no da Conselharia de Cultura com o número 42.

financiaron aproximadamente uns 225 colexios en toda Galicia. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que en materia infraestructural, as asociacións de emigrantes dotaron o país da primeira rede de edificios escolares expresamente deseñados e construídos para acoller con dignidade a tarefa docente, equipándoos ademáis, polo regular, cun mobiliario e material didáctico abundante e moderno, que resultaba pouco común nas escolas rurais daquel tempo.

De facto, a Fundação forneceu o Liceu com duas boas coleções educativas: a artística e a científica entre as que há pinturas de Federico de Madrazo, Díaz Carreño, Ramón Mosquera e Eduardo Urquiola Aguirre, a capela do Liceu onde descansam os restos do fundador, gravados de Maura, Selma, Lemus e Ballester, placas de Mayer Castro e uma coleção de ourivesaria religiosa de Meneses. A coleção científica foi motivada pelo ensino secundário que incluía física, química e história natural, o que levou a adquirir centos de aparatos de mecânica, ótica, eletricidade, magnetologia, acústica, hidráulica, peças de vidro para a prática química, e o gabinete de história natural com 400 animais dissecados, e milhares de exemplares de moluscos, minerais, fósseis, insectos e espécies vegetais (Areas, 2010, p. 139-140).

Em 2001 foi criado o Museu Fernando Blanco para conservar e apresentar um espaço de visita ao imenso legado atingido em mais de um século de história. Entre o espaço do Museu e do Liceu, que são dois locais diferentes dentro da vila de Cee, conserva-se a terceira coleção mais importante do centro que é a de música. Sem podermos fazer um registo exato de toda a coleção, sim temos visto que atualmente consta de 3 guitarras/violas de seis cordas e 2 guitarrões/violões de 8 cordas, comprados para o curso 1907-1908, em cuja memória diz²⁰⁴:

La creación de la nueva clase o sección de música hizo necesaria la compra de los instrumentos correspondientes; á saber: dos violines, una flauta, una mandolina, un laúd, tres bandurrias, tres guitarras,

²⁰⁴ Informação facilitada em comunicação pessoal por Darío Areas Domínguez, a quem manifestamos o nosso agradecimento por esta e todas as outras informações.

dos guitarrones, un cuarteto doble de ocarinas, una pandera grande con aro y tuercas de metal, diez panderetas chicas en diferentes tamaños y ocho pares de castañuelas de tres números distintos, cuya colección, unida á la ya existente en dicha clase, forman un verdadero museo de música instrumental.

Todas as guitarras contêm a etiqueta *Hijos de Gonzalez*, cuja oficina levava Concepción González Carretero, filha do construtor ourensano Francisco González, na rua Carretas, n.º 33 de Madrid. Romanillos e Harris (2002, p. 157) estabelecem a firma *Hijos de Gonzalez* entre os anos 1894 e 1912, o qual concorda com a aquisição destes instrumentos entre 1907 e 1908.

Dentro do que nós podemos observar, na nossa visita ao Liceu e ao Museu em 17 de agosto de 2016, também se conservam mais 3 cordofones dedilhados cuja etiqueta não pudemos ver, que são o denominado “alaúde”, que é um cistre ou cítara no estilo da guitarra inglesa e portuguesa, mais uma bandurra e um bandolim. Além destes 8 instrumentos na coleção, que como dissemos está distribuída em dois locais, observamos no total 6 violinos e 1 contrabaixo, 12 arcos (2 de contrabaixo), 6 ocarinas de diferentes tamanhos, 7 pandeiretas, 2 clarinetes (um deles incompleto), 6 flautas (1 de metal e 5 de madeira, de diferentes tamanhos, algumas incompletas), 11 castanholas, 1 piano Pleyel Wolff e C.^a, 2 estantes (1 de mesa e 1 de pé, em madeira) e partituras.

A parte da coleção que se acha no Liceu conserva-se no armário construído para esse fim, o de guardar os instrumentos musicais, feito pelo carpinteiro do Liceu Felipe Vaamonde em 1909, de grande beleza, com adornos musicais excelentemente talhados. A parte da coleção que se acha em exposição no local do Museu, que antes tinha sido a Escola de Meninas, figura protegida por uma moderna vitrina de cristal. Em FFBdL (2007, p. 39) pode ver-se uma fotografia da antiga sala da música com o armário ao fundo a conter estes instrumentos e um piano²⁰⁵. A Fundação conta com mais um piano, Ortiz e Cussó, cedido na Escola de Música de Cee. Além disto, para a capela do Liceu comprou-se um harmónio Mustel que hoje está

²⁰⁵ Rey e Castro (1974, p. 260) dizem que um piano Rönisch foi adquirido para o curso 1892-1893 e foi restaurado em torno do ano 1974.

na igreja de Santa Maria da Junqueira, em Cee²⁰⁶. Este é o relato que pudemos fazer, tendo em conta que pode haver mais instrumentos cedidos à Escola de Música, perdidos ou não localizados.



Im. 167: Armário dos instrumentos. Liceu Fernando Blanco de Cee.



Im. 168: Parte superior do armário de Felipe Vaamonde, 1909.

²⁰⁶ Comunicação pessoal de Darío Areas Domínguez.

Pelo bicentenário do nascimento de Fernando Blanco de Lema, em 1996, a Fundação publicou o catálogo da exposição comemorativa, que é o estudo mais completo realizado até ao momento sobre este projeto educativo. Nele lemos que os conjuntos de instrumentos começaram tão logo abrir o centro educativo e que as mulheres foram as suas protagonistas (Saavedra, 1996, p. 46):

As ensinanzas musicais comezaron pouco despois da inauguración do Colexio, e á adquisición de pianos, frautas, violíns e outros instrumentos de corda cos seus métodos respectivos seguiu, poucos anos despois, a promoción de veladas musicais nas que os alumnos avantaxados interpretaban diversas pezas; foi só o primeiro paso para a creación, o un de abril do 1892, dun Orfeón de vintecinco voces e, pouco despois, dunha rondalla de dezaseis alumnas que durante moitos anos colaboraron en todo tipo de actividades culturais e benéficas organizadas na vila.

Ainda que o autor fala em *rondalla* sabemos que não houve guitarras/violas e outros cordofones dedilhados até à citada compra para o curso 1907-1908.



Im. 169: Antiga Sala da Música do liceu Fernando Blanco, 1920-1930.
Fonte: Darío Areas Domínguez.

Quanto às partituras nomeadas, tivemos acesso a uma relação dos livros de música pertencentes à Fundação em que se confirma a presença de métodos e partituras para todos os instrumentos, além de composições diversas, publicadas entre os anos de 1870 e 1958. Entre os métodos acham-se os de piano de Robustiano Montalbán e José Aranguren. Os de solfejo de Valero e Romero, Moré e Gil, Pinilla, Vancell Roca, Eslava e os da Sociedade Didáctico Musical. Três volumes do método de violino de Delphin Alard, o de contrabaixo de Juan de Castro Latorre, publicado por Romero em 1870. O método de canto do Marqués de Alta-Villa e o de flauta de Jorge Kastner.

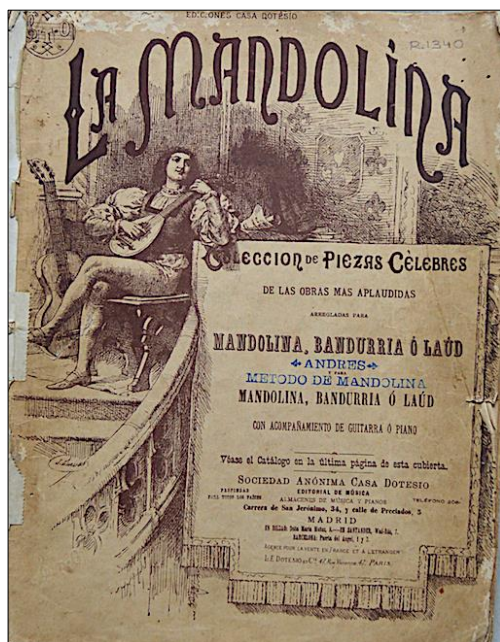
Entre as obras estão as escritas para piano de Czerny, Cramer, Verdi, Concone, Burgés, Vázquez Vigo e José del Hierro. Obras de Rossini arranjadas para trio de violino, harmónio e piano. Uma boa coleção de zarzuelas do começo do século XX (Marqués, Chapí, Alcántara, Saco del Valle, Carrascón, Bru, Hernández, Vives), canções infantis de Llongueras e juvenis de Darmanin e Llanos. Obras para violino de Hermann, del Hierro, Alard, Bertini e Ruthardt.

Para os cordofones dedilhados conserva-se o Método de Bandolim de Andrés [A. Andrés?], publicado na coleção de vários autores da Casa Dotésio intitulada *La Mandolina. Colección de piezas célebres de las obras mas aplaudidas arregladas para mandolina, bandurria o laud con acompañamiento de guitarra o piano*. Um exemplar desta mesma coleção, datado de 1903, achamo-lo na Biblioteca de Catalunya. Trata-se da obra intitulada *La Dolores*, na cota 2005-Fol-C 12/10, jota da autoria de Tomás Bretón e arranjada para bandurra, alaúde ou bandolim e guitarra por Pera Nevot, músico valenciano que trataremos mais para a frente. As sucursais da Casa Dotésio vão servir para datar a partitura de Cee. Na capa de *La Dolores*, Dotésio anuncia as sucursais de Bilbao, Santander, Barcelona e Madrid. Na capa do método de Andrés está incluída também a sucursal de Paris, que começou na rua Vivienne em 1905 (Gosálvez, 1995, p. 151). É possível que este método para bandolim fosse publicado ca.1905 e comprado ca.1907 quando se realiza em Cee a aquisição das guitarras.

O método de bandolim de Andrés, na versão de Cee, consta de 20 páginas mais capa e contracapa. Começa explicando os elementos básicos tais como a posição do instrumento e das mãos, o uso do plectro, exercícios de articulação, de afinação, âmbito do instrumento, exercícios de escalas em diferentes tonalidades e prática de adornos. A seguir figuram uma série de obras de vários autores adaptadas ao bandolim: o xote *Churro Bragas* do maestro Estelleí, que como o autor do método é também um grande desconhecido. A havanera cubana *Tú*, que comentamos no apartado do Fundo Local de Música de Rianjo. O *Ave Maria* de Charles Gounod (1818-1893). A polca da zarzuela *El baile de Luis Alonso*, de Gerónimo Giménez (1852-1923). Uma mazurca da zarzuela *Las zapatillas* de Federico Chueca (1846-1908). E finaliza com a série de valsas *Sobre las olas* de J. Rosas. Este método foi republicado em diferentes anos ao longo de todo o s. XX.

Um dado a ter em conta para a datação do método de bandolim de Andrés é que o seu primeiro número de prancha (40.152) é anterior ao da peça datada em 1903 (40.742). É possível que a primeira edição do método fosse ca.1900 e que em Cee adquirissem uma edição posterior a 1905, quando já a sucursal de Paris estava aberta. Porém, na versão de Cee o método contém mais números de prancha e outras informações. Na obra de Gounod aparece no fim da música a assinatura do impressor Pascual González, que trabalhava com Dotésio desde 1900 (Gosálvez, 1995, p. 147-148). Na obra de Giménez o número de prancha é Z. 3105 Z. Igualmente na obra de Chueca o número é Z 4154 Z e na de Rosas, Z 4158 Z. Parece, pois, que o método foi construído com peças soltas publicadas no fim do século XIX e reunidas no método que conserva hoje o Museu de Cee²⁰⁷.

²⁰⁷ No catálogo de obras para guitarra de Javier Pintos Fonseca vemos um número de prancha semelhante aos achados aqui, com a letra Z abrindo e fechando o número composto de 4 dígitos. Trata-se da obra editada por Benito Zozaya, catalogada por nós com o número 101. Seriam estas obras do método de Andrés publicadas antes por Zozaya, cujos fundos passaram a Dotésio em 1900? Se assim for, as obras referidas teriam sido editadas entre 1890 e 1899 antes de fazer parte do método de bandolim (Gosálvez, 1995, p. 197). Visto assim, este método pareceria uma invenção do próprio editor Dotésio. Tendo em conta que nada se sabe do autor A. Andrés, poderia este ser um pseudónimo de alguém ligado à Casa Dotésio?



Im. 170: Capa do Método de Bandalim de Andrés. Coleção do Museu de Cee. Fonte: Dário Areas Domínguez.

Do professorado de música em Cee sabemos por Rey e Castro (1974, p. 279) que desde 1890 o professor foi o organista, compositor e maestro compostelano Jesús García Giménez, filho de Bruno García e irmão de Antonio García Giménez (m. 1955), também organista, compositor e maestro que foi professor na Escola Normal de Mestres, na Sociedade Económica e o primeiro catedrático de música da Universidade compostelana. Algumas obras para vozes e órgão de Jesús García Giménez foram achadas no Fundo Local de Música de Rianjo (Orjais, 2016). Do seu

irmão Antonio é bom lembrar que dirigiu várias orquestras e coros, interpretou a solo e em conjunto de câmara e nos anos de 1905 e 1906 foi regente da Tuna compostelana²⁰⁸.

Se Antonio García Giménez, de idêntica formação musical que o seu irmão, se encarregou da regência de cordofones dedilhados, por que não havia de fazer o mesmo Jesús com as crianças de Cee? Não temos dados que avalizem esta hipótese, mas também não há dados de mais professorado de música na Escola-Liceu até que a filha de Jesús García, Ofelia García Fernández, pianista, começa o trabalho como ajudante do seu pai em 1905 e após a morte dele, em 1932, é a professora de todas as aulas de música (Rey e Castro, 1974, p. 280).

²⁰⁸ Nos anos de 1905 e 1906 organizou-se a Tuna com intenção de ir a Portugal. Em ambos os casos a Tuna estava regida por Antonio García Giménez, que em 1906 constava de mais de 40 membros, destacando entre os intérpretes o bandolinista Carlos Mosquera e o percussionista Miguel Barca (NdV, 1905d; EDdP, 1906).

Resulta estranho que, vista a coleção de cordofones dedilhados que ainda se conservam e tendo em conta a alta sinistralidade destes instrumentos, a inversão monetária que fizeram em adquirir instrumentos de qualidade e com a variedade suficiente para estabelecer uma boa orquestra de plectro, não apareça no citado trabalho de Rey e Castro qualquer referência a estes instrumentos, nem ao seu professorado²⁰⁹. De García Giménez dizem (Rey e Castro, 1974, p. 279):

Había estudiado Solfeo, Canto y Piano, Organo y Violín, Flauta y Contrabajo con diversos profesores en Compostela. Fue organista de la iglesia de la Compañía de la ciudad del Apóstol desde 1870 a 1884, y sustituto del organista de la Catedral durante cuatro años.

En 1884 es Director de la Orquesta de la Compañía de la Zarzuela que actuó en los teatros de Pontevedra, Tuy, Orense y Huesca. En 1885 fue examinado de Organo y Canto en Madrid por una Comisión nombrada al efecto por el maestro Jimeno y, aprobado, fue admitido como miembro de la Orquesta dirigida por dicho maestro.

La clase de Música en el Colegio Fernando Blanco era diaria y de hora y media de duración, pero en días alternos para chicos y chicas. Se matricularon en el primer curso 30 alumnos, de los cuales obtuvieron Sobresaliente, 7; Notable, 5; Bien 3 y Aprobado, 4.

Además de las enseñanzas de Solfeo se impartían las de Canto y Piano, y, a partir del curso siguiente, se agregó la enseñanza de violín.

É possível que Jesús García Giménez se tivesse feito cargo do ensino de todas as especialidades musicais desde o começo da sua docência em Cee. Pensemos que para a iniciação de qualquer instrumento seria suficiente com umas noções básicas do seu funcionamento e uma prática elementar de técnica em cada um deles. Para quando chegassem os cordofones dedilhados durante o curso 1907-1908, seria também ele o professor. Ainda mais, parece que a iniciativa de ampliar o corpo sonoro dos agrupamentos com

²⁰⁹ É devido notar que Rey e Castro consultam as memórias dos cursos 1898-1899, 1902-1903 e 1904-1905, e depois saltam à do curso 1923-1924.

cordofones dedilhados só pode ter sido do próprio Jesús García Giménez. Sendo assim, teria o professor García ensinado à filha Ofelia, além de solfejo e piano, as noções básicas do resto de instrumentos para ela continuar a prática do pai?

12.5. AULAS PARTICULARES EM COMPOSTELA

As duas últimas décadas do s. XIX fazem parte de uma época de enorme atividade guitarrística e de cordofones dedilhados em Compostela. Galiza receberá a visita de grandes guitarristas como Juan Parga, Reinaldo Varela e Antonio Giménez Manjón, a atividade musical em teatros e cafés é constante, a Tuna compostelana organiza-se já de modo mais ambicioso e as orquestras de plectro com guitarras desenvolvem-se na cidade. De outubro a dezembro de 1887 anunciam-se na *Gaceta de Galicia* umas aulas de guitarra e solfejo, sem nome do professor ou professora, que se atendem no número 3 da Carreira do Conde (GdG, 1887e).

Entre setembro e outubro de 1892 anunciava-se uma professora de acordeão que lecionava também ocarina, guitarra e bandurra, e ensinava no lugar que poderia ser a sua própria vivenda, o 2º piso do número 41 da cêntrica rua do Vilar (GdG, 1892h). Do mês de fevereiro até ao mês de março de 1899 repete-se o anúncio de lições de guitarra e solfejo, desta volta dirigidas a homens e mulheres, e indicando o endereço da rua do Hôrreo, número 17 (GdG, 1899c).

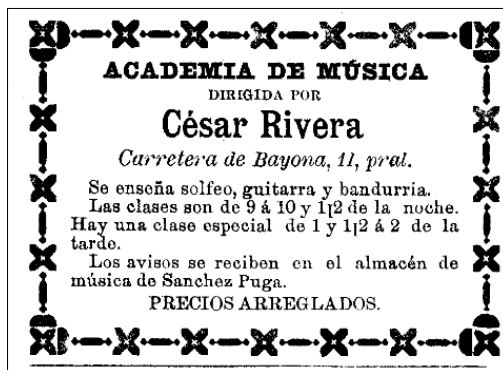
<p>PROFESORA DE ACORDEON Lecciones en casa, y á señoritas á domicilio. Lecciones de Ocarina, guitarra y bandurria.—Rua del Villar 41. (2.º) 385—1</p>
--

Im. 171: Anúncio lições de guitarra.
Fonte: Gaceta de Galicia, 1892h.

12.6. ACADEMIA DE MÚSICA CÉSAR RIVERA EM VIGO

Membro de uma família conhecida em Vigo, César Rivera foi um boémio músico viguês que trabalhou por tempo indefinido no armazém de música de Sánchez Puga, que tratamos no apartado de armazéns de música, ao tempo que dava aulas de solfejo, guitarra e bandurra na sua academia de música (FdV, 1899).

Também começou a ser conhecido como pianista (NdV, 1905c), ao tempo que integrava a diretiva da *Asociación de Dependientes de Comercio* (NdV, 1906e; EDdP, 1907). Depois disso deveu viajar à América Latina, segundo relata Jaime Solá Mestre num artigo na revista *Vida Gallega* onde realiza uma breve, mas eloquente, descrição de César Rivera (VG, 1913):



Im. 172: Anúncio de César Rivera.

Fonte: Faro de Vigo, 1899.

-¡Ave, César!- exclamé á mi vez, evocando la figura y los hechos de aquél César que en Vigo, en el almacén de Sánchez Puga, vendía música, tocaba el violín y aprendía el piano al mismo tiempo.

E prossegue Solá, referindo-se a Rivera como violinista e gravador de música:

Yo no olvidaré, porque me alegra el bien ajeno, que días mas tarde, uno del crudo invierno argentino, entró aterido César en mi habitación, llevando su violín debajo del brazo, y que me dijo que iba á aprender el oficio de grabador de música. Y menos olvidaré que dos meses después, antes de partir, ya me anunció, alborozado, que habia dejado de ser aprendiz para entrar en el número de los empleados bien retribuidos.

-Ave, César- exclamé otra vez. Y añadí: -Tu grabado te dará de comer con tu labor del día. Con tu violín conquistarás, por la noche, un campo en la Pampa. Tú serás poderoso, César. ¡César es un buen nombre para imperar en estas tierras!.

Porém, César Rivera deveu voltar à Galiza, porque a seguinte e última notícia que achamos dele é a da sua estranha morte num lugar de Monforte, onde estava a trabalhar como pianista, depois de trabalhar como violinista durante um tempo em Ourense. Rivera foi achado morto pouco antes do golpe militar, no mês de maio de 1936, num regato da freguesia de Gulhade, em Monforte de Lemos, o que mobilizou a polícia local e foi noticiado como um trágico sucesso. A mesma notícia informa de que Rivera tinha dois irmãos, a trabalharem em Ourense e Vigo, e que nos últimos tempos tinha aberto uma escola para crianças (EPG, 1936).

12.7. AS ESCOLAS DE BETANÇOS

Além do Orfeão Eslava n.º 3 que em 1891 dirigia o organista, compositor e guitarrista Jorge Yáñez, filho do guitarrista e empresário corunhês do mesmo nome, presidente do *Círculo Recreo de Artesanos* da Corunha, em Betanços houve várias escolas de música que incluíam o ensino de cordofones dedilhados (EM, 1891).

Por Álvarez (2004) sabemos que no fim do século havia em Betanços três escolas populares de música onde as violas/guitarras e os cordofones dedilhados tinham numerosa presença. O motivo da fundação dessas escolas era, quase sempre, a formação de um grupo musical que, normalmente, era uma orquestra de plectro. Álvarez fala em *rondallas*, mas nós sabemos hoje que essa palavra de origem catalã que teve grande aceitação na língua castelhana, pode na Galiza definir conjuntos musicais sem cordofones dedilhados, como se vê no estudo do próprio Álvarez. Nós preferimos, como se verá no apartado correspondente, a denominação de orquestras de plectro, orquestras de guitarras ou orquestras de cordofones dedilhados, aplicando a palavra "orquestra" no seu senso mais correto que é o de agrupamento instrumental, normalmente de mais de 10 componentes, que tocam

várias vozes, em que cada voz é interpretada por vários integrantes do mesmo instrumento, isto é, da mesma corda.

As orquestras de Betanços eram, portanto, o principal objetivo das escolas e academias de música das que temos notícia a partir de 1894. Nesse ano vemos que Augusto Veiga Valenzano, um dos filhos do compositor mindoniense Pascual Veiga Iglesias, abre uma escola de música em Betanços onde ensina solfejo, canto, violino e piano, e no ano a seguir o produto da escola é uma orquestra de plectro chamada de *Rondalla 1895*, dirigida por ele e integrada por 12 moços a tocarem bandolins, bandurras e guitarras. Tomamos esta informação de Álvarez (2004, p. 11) intuindo que o autor, por sua vez, tomou a informação tal qual era reproduzida pelo jornal que é a sua fonte. O que obriga a perguntar-nos porquê essa fonte ignora os cordofones na listagem de especialidades da escola. Não deixa de ser curioso que, apesar de que na escola se ensina canto, piano e violino, e mais nada, um dos grandes produtos seja uma orquestra de cordofones. O lógico seria que na escola de Augusto Veiga também houvesse ensino de cordofones dedilhados, por isso o violinista Veiga dirige essa orquestra e não uma de arco ou um grupo de câmara de formação diversa. Como acontece hoje nos conservatórios galegos com a viola/guitarra, é possível que os cordofones dedilhados tivessem mais demanda do que outros instrumentos, salvo o piano. Na escola o professor de violino era Julio Veiga, irmão de Augusto, e o de piano, Juan Ponte Blanco.

O *Centro de Música y Declamación* de Betanços dissolve-se em dezembro de 1900 (Álvarez, 2004, p. 13). Na notícia da dissolução informa-se de que o leilão preparado para vender os materiais e instrumentos do dito estabelecimento incluía um contrabaixo, um violino, uma bandurra, quatro guitarras, quatro estantes e várias partituras musicais. Parece lógico supor que o ensino de cordofones dedilhados era patente e, inclusive, predominante no centro. Em 1912 voltará a ativar-se o *Centro de Música y Declamación*, dirigido pelo comandante de Infantaria Pedro Martínez Deza, como centro de ensino musical de género mixto (GdG, 1912b).

O pianista Juan Ponte Blanco é o diretor de uma academia de música para crianças, uma vez desaparecida a escola de música de

Augusto Veiga e a do *Centro de Música y Declamación*. Com o nome de *La Unión Musical*, a academia está situada no número 3 da rua Travessa. A escola realiza a sua apresentação oficial em 19 de agosto de 1900, visitando os jornais locais e realizando um concerto (Álvarez, 2004, p. 15). Não sabemos se a *rondalla* escolar dirigida por Juan Ponte tinha cordofones. Ponte desenvolverá mais tarde uma carreira como jornalista, primeiro como corresponsal em Betanços de vários diários galegos, que chegará a fundar o semanário *La Nueva Era*, continuador do *La Aspiración* (LVdlV, 1912). No apartado dedicado às orquestras continuaremos as informações sobre os agrupamentos musicais betanceiros com cordofones dedilhados.

CAPÍTULO 13. OS FUNDOS DE MÚSICA PARA GUITARRA

13.1. FUNDO JESUS ÍNSUA YANES, ORTIGUEIRA

Por mediação do músico Xico de Carinho conhecemos a família do guitarrista amador Jesús Ínsua Yanes (1933-1994), em Ortigueira, que conserva no seu arquivo pessoal várias partituras impressas para guitarra da metade do século XIX. Jesús Ínsua herdou essas partituras do seu tio, José María Yanez Fraga, pároco na localidade de Espasante que, como Ortigueira e Carinho, são todas localidades próximas e situadas na costa Norte galega.

A vila de Ortigueira, pátria de um dos grandes escritores cubanos, Lino Novás Calvo, tem atividade musical documentada desde a segunda metade do século XIX. Alonso Salgado (1987), cronista ortigueirês, recolhe na vila do mítico gaiteiro Chumim uma rusga de entrudo com cordofones dedilhados em 1899 e outras nas décadas de 1930 e 1950. O autor também inclui a representação em 1903-1904 no Casino Ortegado da passagem bíblica *Natividad*, o que seria uma espécie de auto sacramental laico, com a participação de uma orquestra dirigida pelo compositor da música, Pedro Castiñeiras Villarnovo, e integrada pelos músicos Nicolás Rubido e Paco Teijeiro, entre outros.

No arquivo pessoal da família Ínsua que conserva Margarita Ínsua Cal, filha de Jesus Ínsua Yanes, acham-se partituras para guitarra publicadas na Espanha, França, Itália e Inglaterra nos meados do século XIX. O fundo está formado por 19 obras, sendo que 16 têm uma numeração moderna e três delas estão sem numerar. Ignoramos por quem foi realizada a dita numeração, mas suspeitamos que poderia ter sido o padre e guitarrista José María Yanez no intento de ordenar um tesouro que possivelmente lhe tinha sido legado. A

datação das obras do fundo faz suspeitar que tivessem sido adquiridas não pelo padre Yanez, mas por alguém anterior a ele, talvez do seminário de Mondonhedo, onde estudou, ou pelos seus próprios pais.



Im. 173: Rusga de entrudo de 1899 em Ortigueira.
Fonte: Luis Alonso Salgado, 1987.

Se tomamos esta hipótese como possível, o guitarrista interessado teria recebido as obras através do correio de Pórcia (Návia), ponto de chegada das cartas que iam para o Norte da Galiza. O carimbo da *Cartería de Porcia* acha-se em quase todas as obras do fundo. Por isto, achamos que o primeiro usuário destas partituras tinha de ser um guitarrista da Costa Norte galega que estava ligado ao padre Yanez, a quem deixaria as partituras em herança, como depois o próprio Yanez faria deixando-as ao seu sobrinho, Jesus Ínsua Yanes. Temos assim um fundo particular, conservado através dos séculos, que passa das antigas gerações às mais novas entre membros da mesma família de guitarristas galegos.

Além do padre Yanez, tio materno de Jesus Ínsua, sabemos que o pai de Jesus Ínsua, Dodolino Ínsua Amieiro, nascido em Mondonhede, era também guitarrista, e era gaiteiro o seu irmão Augusto, tio paterno de Jesus²¹⁰. Margarita Ínsua Cal relata-nos como Dodolino e a sua mulher, Carmen Yanes, saíam frequentemente às ruas de Ortigueira onde cantavam e se acompanhavam na guitarra com o concurso da vizinhança.

O conjunto de partituras conservado por Jesus Ínsua é muito unitário, compreende obras publicadas nos meados do s. XIX, adquiridas da mesma forma e possivelmente na mesma época. Trata-se do fundo musical de um guitarrista talvez amador, mas de grande capacidade, que estava à última moda das melhores publicações da época. Entre os autores guitarristas estão os espanhóis José María Ciebra e Florencio Gómez Parreño, deste último há 10 obras, sendo o autor mais numeroso e um dos mais virtuosos do fundo, o alemão Wilhelm Neuland, o catalão José Costa Hugas com 2 obras, uma delas publicada na Itália e outra em Barcelona, o austríaco Johann Kaspar Mertz, os italianos Enea Gardana e Pietro Tonassi e o misterioso López, que poderia ser o F. F. López do fundo de Fernando de Torres Adalid. A música que predomina é a composição própria de Gómez Parreño e Costa Hugas, e a música de famosos guitarristas baseada nas óperas do francês Auber, e dos italianos Donizetti, Bellini, Verdi, Pacini e Ricci. No volume dos anexos está o catálogo, com a descrição e listagem de autores e títulos deste curioso fundo de música para guitarra.

13.2. FUNDO LOCAL DE MÚSICA DE RIANJO

Em 2015 o Concelho de Rianjo anuncia publicamente a constituição do Fundo Local de Música que em anos anteriores tinha sido elaborado pelo alunado da UNED-Senior de Rianjo sob a direção do professor e músico José Luís do Pico Orjais. A notícia, realizada

²¹⁰ O avô de Jesus Ínsua Yanes, o artista prateiro Jesus Ínsua Pedrosa, mindoniense, construiu uma gaita de prata conservada no arquivo familiar. Augusto Ínsua foi membro do conhecido grupo de gaitas Os Pacheco. Os Ínsua eram originários do lugar dos Moinhos, em Mondonhede, o mesmo lugar onde nasceriam os também guitarristas Salaverri, que se tratam mais para a frente.

dentro das festas locais da Guadalupe, constitui um logro social e cultural para esta pequena vila galega, berço de grandes literatos e músicos, que oferece agora um arquivo musical ordenado e com local próprio. No Fundo Local de Música de Rianjo, em adiante, FLMR, acham-se conservadas em perfeito estado dezanove obras para guitarra, ou com guitarra, que podem datar-se do último quartel do século XIX, sendo alguma delas do início do s. XX. O fundo contém, além disto, numerosas obras do primeiro terço do s. XX, época dourada dos agrupamentos com guitarras em Rianjo.

Os fundos musicais do FLMR surgem principalmente de dois arquivos pessoais locais, o de José Pérez González (1901-1941) e o de José Ramón Nine Piñeiro (1895-1936), dois músicos rianjeiros que receberam ou herdaram as suas partituras mais antigas ao tempo que alargaram as coleções com a aquisição de mais partituras ao longo das suas vidas e da sua atividade musical. Ambas as coleções estão ligadas entre si e com numerosas personalidades locais, como Daniel Castelao, Manoel António ou Rafael Dieste (Orjais, 2015a, p. 38). As obras para guitarra deste período representam uma atividade musical e guitarrística que remete para o tempo dos progenitores e outros antecessores dos depositários oficiais. De facto, uma das referências deste fundo é a família Dieste e a sua relação com o médico Ángel Baltar, famílias de que já falamos quando sondávamos a possível origem galega do guitarrista Francisco Baltar, da primeira metade do s. XIX.

Das 19 obras consultadas, 10 estão escritas para guitarra só, 4 para um agrupamento de vozes com acompanhamento de guitarras, ou de guitarras e bandurras, e 5 são métodos para guitarra. Os autores mencionados, não guitarristas, são Giuseppe Verdi, Johann Strauss II, Antonio López Almagro, Eduardo Sánchez de Fuentes e Felipe Paz Carbajal. Os autores guitarristas, salvo a falta de algum autor não localizado, são Ferdinando Carulli, Manuel Sanz, Manuel Peñalba Bañares, Vicente Borrero, Antonio Rubira, A. [Aquilino?] García, Casimiro Tarantino Nicolau, Agustín Gómez e Francisco Cimadevilla.

Dentro da música impressa, o fundo apresenta uma sequência da história das editoriais madrilenas, que na passagem do século XIX ao XX sofreram várias transformações e deslocações dos seus fundos

musicais, os quais foram passando de uns a outros donos segundo o explicado por Gosálvez Lara (1995). Uma das obras para guitarra mais antigas do FMLR, de 1876, é a canção *Viva er mosto* do guitarrista Manuel Sanz, que já tínhamos catalogado e descrito no fundo do Arquivo Canuto Berea. Esta obra conserva-se no FLMR na edição de Antonio Romero, ativa entre 1854 e 1898. Depois aparecem mais três obras publicadas por Almagro y C.^a, ativo entre 1898 e 1901, que foi o depositário dos fundos de Antonio Romero. E, finalmente, há uma obra publicada pela Casa Dotésio, a famosa *habanera* "Tú" do pianista cubano Eduardo Sánchez de Fuentes e arranjada para guitarra por Francisco Cimadevilla, provavelmente nos primeiros anos do s. XX. Casa Dotésio (1900-1936) foi receptora dos fundos de todas as casas editoras pré-existentes, também dos de Almagro. Esta sequência editorial situa estas obras para guitarra no último quartel do século XIX e início do s. XX²¹¹.

Além da obra de Sanz comum ao fundo guitarrístico no Arquivo de Canuto Berea, acha-se no FLMR um exemplar do método de Carulli, que também se acha no fundo de Fernando de Torres Adalid. As diferenças entre ambos os documentos são explicadas na descrição dos Anexos. Também está presente a música operística e de ballet em arranjos para guitarra, além de obras de guitarristas destacados no último quartel do século como Antonio Rubira ou Vicente Borrero. Outro método é o *Cuaderno de guitarra y bandurria* do riojano Peñalba y Bañares, que junto com algumas obras para grupo de plectro indica o interesse pelos cordofones em geral, como se verá a continuação. Há também mais três métodos ligados à Argentina, que deixam entrever como era o desenvolvimento guitarrístico bonaerense no último quartel do século XIX.

Dentro da música manuscrita, o fundo apresenta três obras do compositor pontevedrês Felipe Paz Carbajal (1850-1918), postas para coro de vozes com acompanhamento de guitarras ou de orquestra de

²¹¹ Além de estabelecer uma época, esta sequência pode indicar que o comprador realizou as compras sempre na mesma loja de música, a qual guardaria a relação entre as Casas editoriais antigas e as modernas. As partituras para guitarra não possuem carimbo de qualquer loja ou armazém, mas entre a música conservou-se também um catálogo do editor Benito Zozaya Guillén (1844-1904), proprietário de um conhecido armazém de música em Madrid entre 1878 e 1900 (Gosálvez, 1995, p. 194).

plectro. São as intituladas *Brisas Rianjesas*, uma jota e uma valsa, e *Consuelo de las Flores*. A música de Paz Carbajal inspirou em 1906 a Comparsa de Carnaval formada pelo coro "Brisas Rianjesas" (Comoxo e Santos, 2016, p. 296-303). Rianjo é, portanto, vila de grande atividade de orquestras de plectro. Mais para a frente veremos que também é prática musical comum a outras vilas galegas. Além destas obras de indubitável sabor galego, há mais dois fragmentos para guitarra, um deles relativo a agrupamentos de plectro, que consideramos o mais moderno do conjunto, e o outro, uma folha solta com um fragmento de música de alto nível em estilo latino-americano. As ligações destas obras com o mundo guitarrístico do outro lado do Atlântico fazem-se evidentes através da *habanera* de Sánchez de Fuentes (1894), mas também do método do argentino Casimiro Tarantino (1900) e de uma das joias da coleção, o manuscrito do guitarrista Agustín Gómez, assinado em Buenos Aires, em 1882-1883.

Este fundo revela parte do repertório do guitarrista rianjeiro Andrés Pérez García, possivelmente emigrado a Buenos Aires, recetor das obras e do magistério de Agustín Gómez e possível dono da maior parte dos métodos catalogados. Este possível tio do poeta Manoel Antonio e de José Pérez González, depositario do FLMR, seria um guitarrista de ampla formação, não sabemos se iniciada em Rianjo ou aprendida na Argentina, como aconteceria mais tarde com o próprio Castela. No apartado dos anexos apresentamos um catálogo, a sua descrição e a edição moderna de algumas das partituras.

13.3. O ARQUIVO CANUTO BEREÁ (2ª PARTE)

Na parte anterior, dedicada à primeira metade do século, tratamos a empresa corunhesa da saga Canuto Berea, desde o seu fundador Sebastián Canuto Berea Ximeno (1810-1853) e apresentamos um catálogo com a sua descrição e listagem de títulos e autores a conter as obras para ou com guitarra conservadas no Arquivo Canuto Berea. Agora faremos um resumo das obras publicadas na segunda metade do século focando a análise na informação a respeito das relações comerciais, sempre relativas à

guitarra e aos cordofones dedilhados, que a empresa manteve na Galiza.

Por López-Suevos (2008, p. 17-18) sabemos que à morte de Sebastián Canuto Berea em 1853 sucedeu-lhe o seu filho primogénito Canuto Berea Rodríguez. Ao falecer este em 1891, deixou como herdeiros a mulher Ana Rodrigo García e os sete filhos, que fundaram a sociedade comercial Canuto Berea e Cia. por um período de 10 anos, até fevereiro de 1901. Com diferentes conformações a sociedade Canuto Berea e Cia. chegaria até 1916, e depois continuaria Canuto Berea Rodrigo com a marca "Canuto Berea" até ao ano de 1931. A empresa continuaria em diversas conformações societárias até ao seu encerramento em 1985²¹². Portanto, no que atinge à segunda metade do XIX, a empresa dos Canuto Berea estaria nas mãos de Canuto Berea Rodríguez entre os anos de 1853 e 1891 e nas de Ana Rodrigo e filhos até ao final do século.

No tempo de Canuto Berea Rodríguez, o número de obras para guitarra conservadas no ACB sofre um descenso acusado em número com respeito à primeira metade. O ACB tem 101 obras, das que 82 pertencem à primeira metade e somente 19 à segunda. Entre ca.1850 e ca.1880 o arquivo conserva as publicadas por Bonifacio Eslava, Antonio Romero e Dotésio Paynter, que fazem, segundo o nosso catálogo, um total de 12 obras. São as dos autores Tomás Damas, Matías de Jorge Rubio, Antonio Rubira, Manuel Sanz, Valentín Borrero, Julián Arcas e Pietro Tonassi. As obras de Francisco Cimadevilla, Miguel Mas e Giuseppe Bellenghi publicadas por Dotésio, Josep Maria Llobet e Ricordi entre 1871 e 1910, um total de 7, atribuímo-las ao período final que dirigiu Ana Rodrigo.

É importante termos em conta que o ACB é um arquivo deficitário, quer dizer, as obras que conserva não foram acumuladas por colecionismo ou uso das partituras, como no caso dos fundos particulares dos intérpretes, mas por terem ficado no armazém, ou seja, por não se terem vendido. Contudo, pode intuir-se o volume de venda de partituras pelo remanescente do armazém. Parece que na primeira metade do século a música para guitarra era a protagonista, sendo que na segunda metade outros instrumentos adquirem esse

²¹² Para mais sobre os pormenores da sociedade veja-se o estudo de López-Suevos (2008).

protagonismo e isso pode notar-se na oferta e na demanda, afetando o volume de venda e diminuindo o número de obras no armazém.

Porém, um suposto descenso no volume de vendas de partituras para guitarra contrasta com o aumento na atividade comercial da casa Canuto Berea. No apartado sobre os armazéns de música trataremos as sucursais da empresa nas diferentes cidades galegas. Aqui fazemos uma introdução ao tema mencionando que já López Cobas recolhe informações sobre Bruquetas no Ferrol, entre 1882 e 1889 como empresa provedora de guitarras e bandurras (López Cobas, 2007, p. 262). Também menciona José Cardalda Castro como concorrente de Canuto Berea (p. 270). A autora enumera os instrumentos que vendia Canuto Berea Rodríguez (p. 277) e entre os cordofones dedilhados achamos 7 bandolins, 12 guitarras, 6 bandurras, mais vários tenores e bandolões. Também nomeia Ramón Modesto Valencia e Mariano Miguel Alonso como músicos e representantes de outras casas de música que compravam a Canuto Berea (p. 296). Como veremos no apartado de armazéns, estes dois músicos eram grandes compradores de guitarras e cordofones dedilhados. Naturalmente, a autora estuda a sucursal familiar de Gaos Espiro em Vigo (p. 306-307) mas, na procura da venda de guitarras/violas e outros cordofones, nós encontramos que houve muitas mais sucursais, oficiais e extra-oficiais, que ampliaram o volume de vendas da casa Canuto Berea e que foram um grande motor do comércio de guitarras nesta segunda metade do século.

Por último, o número de solistas guitarristas, profissionais e amadores, não só não desce mas aumenta neste período e, com eles, a demanda de partituras. Por isso não temos claro que poderá significar o facto de termos achado muitas menos obras para guitarra/viola no ACB nesta segunda metade do século. Será sintoma de um processo geral, ou mais bem terá a ver com o desenvolvimento interno da própria empresa? Será que as partituras foram todas vendidas e por isso não figuram no arquivo histórico? No apartado de armazéns veremos que nas últimas décadas do século, Canuto Berea empreendeu um enorme desenvolvimento comercial, altamente competitivo e centrado na venda de pianos. Talvez essa nova atividade, que dominaria a publicidade e a imagem da empresa, unida

ao incremento da concorrência e do número de armazéns galegos de música, contribuiu para a diminuição do número de partituras para guitarra.

13.4. A GUITARRA NO MUSEU DA PONTE VEDRA

No Arquivo do Museu da Ponte Vedra conserva-se um copioso e variado fundo de música para guitarra que contém desde os documentos explicados no segundo capítulo desta tese, o Caderno do Francês de entre-séculos XVIII-XIX, o manuscrito barroco e as folhas soltas associadas, até ao legado do guitarrista pontevedrês Javier Pintos Fonseca, de entre-séculos XIX-XX, mais as obras pertencentes ao século XX. Comentamos aqui alguns aspetos da música relativa às últimas décadas do XIX e primeiras do XX que se conserva nas caixas 8 e 9 do fundo Pintos Fonseca, e nas caixas 4, 18, 22, 25 e 38 do fundo Arquivo Musical. Também na caixa 86 do fundo Sánchez-Cantón há um documento guitarrístico²¹³. E, por último, fazemos referência às partituras para guitarra que se conservam no arquivo familiar e que nos foram servidas pela neta de Javier Pintos, Marina Pintos-Fonseca Sánchez, a quem agradecemos a sua amável colaboração.

Antes de expor os fundos para guitarra, dizer que na exploração destas caixas achamos belezas como a da obra do guitarrista Ramón Señoráns *Concierto de Brisas, polonesa para piano*, cuja capa está ilustrada pelo violinista, guitarrista e pintor pontevedrês Benigno López Sanmartín. Dedicada a Eduardo Vincenti, a partitura foi impressa na litografia *Pontevedra*, na própria cidade do Leres. O Arquivo do Museu conserva dois exemplares desta obra. O segundo, na cota AM 25-22/2, tem um dos carimbos de Javier Pintos Fonseca.

²¹³ Trata-se de uma folha solta de um método histórico de guitarra, não determinado, com o desenho da mão esquerda sobre a escala a realizar 12 acordes.

13.4.1. O legado de Javier Pintos Fonseca

Filho de Basilio Pintos Amado e Carmen Fonseca García, Javier Pintos Fonseca (1869-1935), corredor de comércio (notário), caixeiro do *Banco de España*, liberal monárquico, teósofo e maçom, arquiteto²¹⁴, pessoa influente na vida política e social da cidade de Ponte Vedra, linguista, desenhador, principal impulsor da Sociedade Filarmónica e organizador dos seus concertos, também foi um excelente guitarrista amador. Neto do vate galeguista João Manuel Pintos Vilar²¹⁵, violinista e autor do já comentado livro *A Gaita Gallega* (1853), primo segundo do poeta Luís Gustavo Amado Carvalho²¹⁶ (1901-1927), primo irmão do fotógrafo Joaquín Pintos Amado²¹⁷ (1881-1967) e sobrinho do músico e regente de coros e orquestras Román Pintos Amado²¹⁸, Javier Pintos Fonseca realizou uma intensa atividade cultural ligada às personalidades musicais e literárias mais representativas da Ponte Vedra do fim do século XIX e primeiras décadas do XX. Dentre os nomeados nesta tese frequentou a amizade do violinista Benigno López Sanmartín, do guitarrista e

²¹⁴ Como arquiteto, Javier Pintos realizou os planos e supervisou a construção da denominada Casa Dórica, hoje sede do Arquivo Histórico Provincial da Ponte Vedra, de estilo neo-clássico. Informa-nos Marina Pintos-Fonseca de que as oito colunas da fachada desse edifício representam os oito filhos de Javier Pintos e Luisa Fonseca Buceta. Também a casa familiar, a casa Fonseca herdada de Carmen Fonseca, na rua Charinho, 5, hoje 7, frente ao Teatro Principal, foi desenhada por Pintos.

²¹⁵ No referente ao nome próprio do poeta seguimos a norma empregada na nossa publicação sobre Amado Carvalho (2012), lembrando que a lusificação da ortografia para o apelido Carvalho está admitida oficialmente nas ruas de várias cidades galegas na figura do linguista ferrolano Ricardo Carvalho Calero, homenageado nas Letras Galegas em 2020.

²¹⁶ Amado Carvalho (2012, p. 13-14 e 269), excelso poeta pontevedrês, era filho de Consuelo Carvalho Pesqueira e Luís Amado de la Riega, este último parente dos Pintos por parte da família Amado. Juan Manuel Pintos, avô de Javier Pintos Fonseca, casou com Serafina Amado Boulhosa em 1842. Um irmão de Serafina, Manuel Amado Boulhosa, era o avô parterno do poeta. E Luís Amado Carvalho casou com María López Fernandez, pianista, e uma das filhas de Benigno López Sanmartín.

²¹⁷ Joaquín Pintos Amado, decano dos fotógrafos peninsulares, era filho de Fausta Pintos Amado, irmã de Basilio Pintos Amado e tia de Javier Pintos Fonseca. Assim, Joaquín e Javier eram primos irmãos. Joaquín leva os dois apelidos da mãe.

²¹⁸ Román Pintos Amado (1858-1928), irmão de Basilio e Fausta, tio de Javier Pintos Fonseca, foi um notável violinista pontevedrês que dirigiu durante anos o orfeão *Los Amigos* e foi professor da Sociedade Económica. Ver mais sobre este orfeão no apartado das orquestras de guitarras.

compositor Ramón Señoráns, do também guitarrista e cantor Victor Cervera Mercadillo, do gaiteiro Perfecto Feijó, dos irmãos Torcuato e Renato Ulloa, de Enrique Labarta Pose e Celso García de la Riega, o industrial Benito López Paratcha, a família Sánchez Puga, comerciantes de instrumentos, e a família do Marquês de Riestra, onde também havia amadores guitarristas, entre outros.

Javier Pintos Fonseca casou com Luisa Fonseca Buceta que deu ao mundo 8 filhas e filhos: as meninas María Luisa e Eulalia (que morreu sendo criança), o primeiro Carlos (que morreu sendo bebé) e um segundo Carlos, matemático e professor, pai da nossa informante Marina, o famoso pintor e pianista, Luis, e Basilio, Álvaro e Adriano, este último, como o pai, solvente guitarrista. Javier Pintos, que tocava também piano e violino, ensinou às filhas e filhos o amor pela música. Membro de numerosas sociedades artísticas e culturais pontevedresas, e assíduo das tertúlias na farmácia de Perfecto Feijoo Poncet²¹⁹, era comum na casa dos Pintos-Fonseca a reunião de amigos e celebração de serões musicais, tanto para interpretar música ao vivo quanto em audições de gramofone. No arquivo familiar conservam-se uma boa quantidade das sonatas para piano de Beethoven e música de Chopin, Mendelssohn e Wagner, além de uma coleção de discos entre os que figura a gravação da casa Homokord de uma *Jota aragonesa* e da mazurca *Cavidad*, gravadas pela *Orquesta Internacional* com bandurras e guitarras.

No legado musical de Javier Pintos Fonseca achamos, além de música para piano, violino, zarzuela, ópera, tratados de harmonia e métodos de solfejo, mais de 130 obras para guitarra, duas guitarras, violino e guitarra e grupo de bandolins, impressas e manuscritas entre a metade do s. XIX e as primeiras décadas do s. XX. Este fundo inclui cinco obras de Juan Parga, todas editadas por López e Pino, a obra de Chané arranjada para orquestra de bandolins e guitarras por Santos Rodríguez Gómez, que trataremos a seguir deste apartado, e a obra do bandolinista viguês José Mouriño Vilas, premiada na Itália em 1912.

²¹⁹ No diário de Javier Pintos Fonseca figura uma nota sobre a morte do filho de Perfecto Feijó, Perfectito, datada na quinta-feira, 30 de outubro de 1890, e o nomeamento como Oficial de Sala de Belisario Feijó Poncet em 1 de julho de 1897.

Pintos reuniu uma grande coleção de música operística e popular composta ou arranjada por guitarristas espanhóis. Alguns deles foram já vistos por nós noutros fundos galegos como Tomás Damas, Francisco Cimadevilla e A. [Aquilino?] García. E também outros menos vistos nestes fundos como Federico Cano, Antonio Cano Curriela, Antonio López Villanueva, T. Domingo Palacio, Teodoro Amatriain López, G. Casajús e um tal R. V. As obras dos guitarristas mediterrânicos, de Múrcia à Catalunha, têm um lugar destacado nesta coleção que conserva nove obras de José Ferrer Esteve, sete de Julián Arcas e duas de Antonio Rubira, além das de José Brocá Codina, José Costa Hugas, J. S. [José Sirera Prats?], Juan Nogués Pon e David G. del Castillo. Também há obras dos italianos Mauro Giuliani, Enea Gardana, Francesco Castelli, A. Padiglione e Graziani-Walter.



Im. 174: Pormenor da capa da canção italiana Pozzo fa o prevete. Desenho a lápis de Javier Pintos Fonseca. Coleção de Marina Pintos-Fonseca.

Destaca a obra para duas guitarras composta por Augusta E. Herbey e publicada pela Ricordi em Londres, de título *L'Absence*. Esta obra, mais a de Giuliani, também para duas guitarras, a obra para violino e guitarra de Teodoro Amatriain, as obras para conjunto de bandolins e guitarras de Mattiozzi, Pera Nevot e Mouriño, além dos duos de composição própria, todos fazem parte do repertório de Javier Pintos quando se reunia com amigos para realizar as veladas de música de câmara e a música para a orquestra.



Im. 175: Javier Pintos tocando a guitarra com os seus amigos José S. Otero Rua e Cosme Rupelo Besada. Maio de 1895.
Fonte: Marina Pintos-Fonseca.

Tinha Pintos amigos guitarristas até na Argentina. Registamos dois deles, José Portela Palacios e Evaristo Touriño, que lhe enviam obras para a sua coleção e tomada de conhecimento do que acontecia no âmbito guitarrístico por aquelas terras. Assim, o fundo conserva 6

obras de Juan Alais Moncada²²⁰, 3 de Carlos García Tolsa e 2 de Gaspar Sagreras, todos ligados, como veremos mais para a frente, ao círculo guitarrístico bonaerense do construtor e editor galego Francisco Rodríguez Núñez e seus herdeiros. Outros amigos ilustres de Pintos foram os guitarristas José Fola Itúrbide e Eduardo del Vando.

Entre as curiosidades do fundo está um arranjo de *La Marsellesa* cuja partitura manuscrita em papel reforçado e tinta vermelha, com letras góticas e em imitação ao acabado de imprensa, assinada na Ponte Vedra, é de uma beleza especial, a obra de Zani de Ferranti publicada na Alemanha, que é a primeira e única deste autor em todos os fundos galegos estudados nesta tese, e a moinheira para guitarra publicada por Campo Castro, em Madrid, que é uma das que Inzenga recolhe no seu cancionero galego.

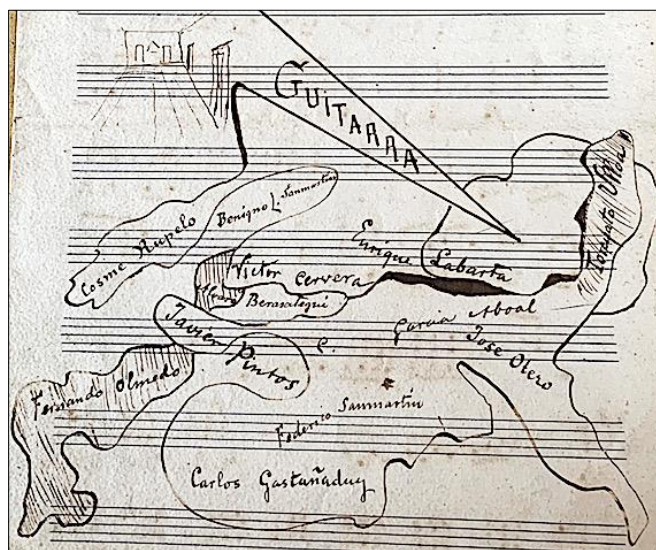
A família Pintos-Fonseca entregou ao Museu da Ponte Vedra uma boa quantidade do arquivo familiar, mas na altura da redação deste apartado, na casa familiar conservam-se ainda alguns documentos que para este trabalho resultam fundamentais. Trata-se das obras manuscritas, compostas e transcritas para guitarra por Javier Pintos, Benigno López Sanmartín e Antonio Crespí. Também há cópia manuscrita de dois noturnos de José Ferrer Esteve, uma transcrição de Miguel Carnicer, uma boa quantidade de exercícios e estudos para guitarra de Carcassi, Cano e Aguado copiados por volta da década de 1890 e os métodos de Cano e Ruet. Nalgumas partituras acham-se os nomes dos companheiros do grupo musical para o que se tinha realizado, como no caso da obra *La Malle des Indes* de Georges Lamothe (1842-1894), de que Pintos conserva a parte de guitarra com uma capa adornada com os nomes do resto de componentes²²¹. Por volta de 1889 esta obra tinha sido interpretada pelo Octeto Sanmartín no concerto de Ano Novo, no Teatro Principal de Ponte Vedra. No apartado de orquestras analisamos a variabilidade da conformação

²²⁰ Mais a capa de uma sétima obra não conservada, *La Criollita. Habanera*, da qual só está a capa, publicada por E. Halitzky.

²²¹ Os nomes que aparecem são: Cosme Rupelo, Benigno L. Sanmartín, Enrique Labarta, Torcuato Ulloa, García Aboal, José Otero, Víctor Cervera, Alvaro Berasategui, Fernando Olmedo, Federico Sanmartín, Carlos Gastañaduy e Javier Pintos.

destes agrupamentos em que estavam envolvidos Pintos e López Sanmartín.

O diário, fotografias e outros documentos desse arquivo familiar provam a centralidade de Javier Pintos como alma mater das reuniões teosóficas, literárias e musicais na cidade do Leres e revelam uma extensa rede de músicos em contato diário, por vezes reunidos em torno da Sociedad Filarmónica, em cujos encontros a guitarra era sempre um elemento comum e necessário. Já mencionamos a beleza da partitura para piano de Señoráns adornada na capa por um desenho do violinista Benigno López Sanmartín. No arquivo familiar de Pintos-Fonseca acham-se dois duos para guitarra, um deles composto em 1902 por Pintos e dedicado "á mi queridísimo amigo Benigno Lopez Sanmartin, con perdon de los maestros". E outro de 1903 composto para duas guitarras por Sanmartín e dedicado "á mi querido amigo y compadre Javier Pintos". No apartado dos anexos podem consultar-se o catálogo, a descrição e as listagens de títulos e autores correspondentes a este fundo musical, que constitui a maior fonte galega de música para guitarra da segunda metade do s. XIX.



Im. 176: Capa da particella de guitarra de La Malle des Indes de Georges Lamothe. Coleção de Marina Pintos-Fonseca.

A veneração de Javier Pintos por Beethoven é algo digno de comentário. Na visita à atual casa familiar de Marina Pintos-Fonseca Sánchez observamos os volumes com as 32 sonatas perfeitamente conservados. Algumas das sonatas contêm longas e eruditas indicações de Javier Pintos anotadas nas margens, sintoma de ter aprofundado no seu estudo. Estes volumes serviram também para o ensinamento das filhas, María Luisa e Eulalia, ambas as duas



Im. 177: Figura de Beethoven com o musiquero no fundo. Casa de Marina Pintos-Fonseca.

pianistas²²². Além disso, segundo nos relata Marina Pintos, no seu estúdio original situado na casa familiar da rua Paio Gomes Charinho, forrado de madeira até ao teto com colunas e adornos diversos, Pintos possuía vários bustos, retratos e imagens de Beethoven que eram complementados com retratos de outros grandes músicos e artistas europeus, todos com quadros de madeira do mesmo tamanho, colocados na parte superior da dependência rodeando as paredes. Em cima do piano

Estela Antigua Casa Bernareggi acha-se hoje, sustentado por uma estante original, um dos volumes das

Sonatas. Um outro elemento essencial do estúdio original de Javier Pintos Fonseca era o *musiquero*, ou móvel para as partituras, onde

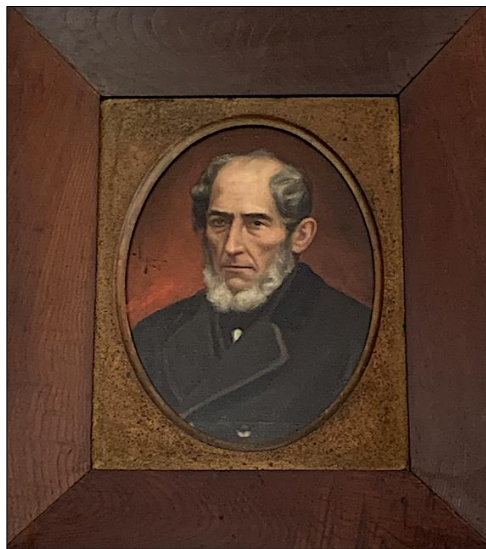
²²² Num dos volumes das Sonatas, revisadas por Köhler e publicadas em Leipzig por C. F. Peters, junto do carimbo de Javier Pintos Fonseca figura uma anotação da sua letra: "Para Maria Luisa y Eulalia en 16 Julio 1912".

ainda na nossa visita atual pudemos consultar vários dos manuscritos para guitarra. O *musiquero* está acompanhado de um imponente *revistero* adornado na parte superior com uma reprodução da figura do Pensador de A. Rodin, baseado na ideia do poeta Dante Alighieri frente aos portões do inferno na sua Divina Comédia. Também haveria nesse estúdio um gramofone e os discos de 78 rpm, dos quais ainda se conservam várias unidades.

Mas, o elemento que não podia faltar, num entorno tão bem conservado, são as duas guitarras originais de Javier Pintos Fonseca. As duas sem etiquetas identificadoras dos seus construtores, apresentam características diferentes. Uma delas parece mais antiga, de construção francesa, semelhante às outras guitarras originais vistas no segundo capítulo desta tese, com caixa mais pequena e cintura pronunciada, roseta adornada e um estojo de madeira original forrado em vermelho.



Im. 178: Guitarra romântica de Javier Pintos Fonseca.
Casa de Marina Pintos-Fonseca.



Im. 179: Juan Manuel Pintos
por Daniel Vizcaino, 1896. Casa de
Marina Pintos-Fonseca.

É a mesma guitarra que sustenta Pintos na foto da Orquestra Sanmartín, que tratamos no apartado de orquestras, e a da foto com os seus amigos em maio de 1895. A construção remete para um instrumento de meados do século XIX, o que faz suspeitar se não teria sido comprado nessa época pelo avô de Javier, Juan Manuel Pintos, a quem conhecemos como violinista. A ideia não seria descabida tendo em conta que os violinistas-guitarristas eram numerosos na primeira metade do século e que o fundo musical de Pintos contém partituras para guitarra

dessa época, como a de Miguel Carnicer, datada de 1854. A presença do avô, erudito e famoso pela sua obra *A Gaita Galega*, pode sentir-se em toda a vida de Javier Pintos e como prova está o retrato que mandou fazer, baseado num anterior, em 1896 ao pintor Daniel Vizcaino, que ainda figura entre as propriedades familiares e, na altura, se exibiu na loja musical *El Siglo*, de López Paratcha.

Alguns dos elementos construtivos desta guitarra mais antiga lembram as duas anteriores. Com a Voiriot, esta tem em comum o adorno vistoso da roseta e, com a Parizot e Lauriol, a feitura do braço. Todas guardam semelhanças na forma da caixa e, como a Voiriot, esta guitarra de Pintos sofreu a mudança de cravelhame, provavelmente pelo seu uso moderno, pois parece que era instrumento habitual de Javier Pintos.



Im. 180: Roseta da primeira guitarra de Javier Pintos.



Im. 181: Braço da primeira guitarra de Javier Pintos.

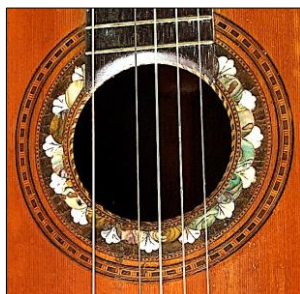
A segunda guitarra de Pintos tem uma caixa mais volumosa, com uma forma diferenciada, e apesar de parecer o instrumento mais moderno, diríamos que construído em vida de Javier Pintos, portanto, no último terço do século XIX, está em pior estado de conservação. Esta segunda guitarra não tem estojo de madeira, mas sim conta com numerosos adornos no cavalete, na escala marcando os trastes 5, 7 e 9, na roseta e na cabeça, onde também figuram três iniciais: J. L. V., talvez correspondentes ao nome do seu dono²²³. Um dos elementos que parecem colocar esta segunda guitarra no último terço do s. XIX é a caixa de ressonância, cuja forma lembra a guitarra Francisco González conservada no parisino *Musée de la Musique* (Bordas, 1993, p. 161) e cuja parte anterior é feita em duas partes e adornada com uma sanefa. A sanefa da guitarra de Pintos é mais estreita que a de González. O resto de adornos não coincidem com o estilo sóbrio do mestre ourensano.

²²³ Não temos achado sobre Javier Pintos Fonseca um nome com estas iniciais entre as amizades e familiares conhecidos por nós. Marina Pintos-Fonseca aponta que pudessem ser as iniciais dos vários nomes de algum dos familiares. Assim como o guitarrista era Javier Viriato Fausto Carlos Joaquín Avelino Pintos Fonseca, o resto da família tinha também vários nomes entre os que poderiam estar as iniciais J. L. V.

TERCEIRA PARTE: SÉCULO XIX (2ª METADE)



Im. 182: Segunda guitarra de Javier Pintos Fonseca.
Casa de Marina Pintos-Fonseca Sánchez.



Im. 183 e 184: Cabeça e roseta da segunda guitarra de JPF.



Im. 185: Cavalete da segunda guitarra de Javier Pintos Fonseca.

13.4.2. A partitura de Evangelino Taboada

No Museu da Ponte Vedra conserva-se na cota AM 2-11(1) uma partitura manuscrita da obra intitulada *Alalá e Alborada* de José Castro "Chané", assinada em 1926, para conjunto de plectro (bandurras, alaúdes e guitarras), com coro a três vozes e letra de Rosália Castro, arranjada pelo maestro cântabro-viguês Santos Rodríguez Gomez²²⁴. Na capa da partitura indica-se que é propriedade de Evangelino Taboada, lalinense construtor de aparatos de observação astronómica e guitarrista, que abriu em 1919 uma relojoaria na rua do Príncipe, em Vigo²²⁵.

No final do século XIX e durante as primeiras décadas do XX, a cidade de Vigo experimenta uma expansão industrial e comercial, através da chegada do ferrocarril e o desenvolvimento do porto, que produz na cidade um fervilhar dos negócios autónomos e muito movimento local. Nesse contexto, em 1919 instalam-se em Vigo, chegados de Lalim, Evangelino Taboada Vázquez (1897-1954) e María Otero Neira (m. 1941). Evangelino tinha aprendido dos seus tios o ofício de relojoeiro e de Lalim também trazia já o interesse pela guitarra²²⁶. María tinha um talento especial para a medicina natural²²⁷. Estabelecem-se na rua do Pino, n.º 40 e abrem ao público os *Talleres*

²²⁴ Agradecemos ao pesquisador José Luís do Pico Orjais a amabilidade de nos fazer chegar esta partitura que ele próprio achou no Museu da Ponte Vedra. E ao professor José Ángel Docobo (USC) pelo contato da família de Evangelino Taboada.

²²⁵ Estas informações e as seguintes fazem parte da comunicação de Rei-Samartim (2017) "Um tesouro recuperado. A partitura de Evangelino Taboada", apresentada no *IV Encontro Mocidade Investigadora* organizado pela USC no curso 2015/16, cujo resumo foi publicado em Busto et al. (2017, p. 282).

²²⁶ Evangelino Taboada era colaborador do astrónomo lalinense Ramón María Aller. Taboada era apreciado pela sua precisão e capacidade construtiva. A sua figura como relojoeiro e inventor foi tratada num documentário pela TVG (Romero, 2012) e atualmente é estudada pelo pesquisador e também relojoeiro Antonio Pérez Casas.

²²⁷ Maria Otero e Evangelino Taboada eram membros do Partido Comunista e faziam parte da *Asociación de Amigos de la URSS* em Vigo. María Xosé Queizán (2007, p. 141) recria o ambiente viguês antes do golpe de Estado de 1936 no seu romance *Amor de Tango* e nomeia María Otero e Emelina Regalado como vocais da associação, criada em 1933 para o conhecimento e contato recíproco entre a Espanha e a União Soviética que em 1919 tinha realizado a sua III Internacional. María Elena Taboada Otero (2016, p. 29), filha, relata como várias personalidades políticas, entre elas Dolores Ibárruri, Pasionária, passaram pela sua casa durante a campanha para as eleições de fevereiro de 1936.

Taboada na céntrica rua do Príncipe, relojoaria com oficina dedicada à venda, construção e reparação de relógios. O negócio dos Taboada-Otero marchava bem e o feliz casal chegou a criar seis filhos no ambiente próspero e vitalizador de uma cidade em pleno progresso industrial²²⁸.

Maria Elena Taboada Otero (n. 1926) é a filha do casal que nos relata a história da família, a prosperidade em que viviam numa cidade de Vigo que, na década de 1930, possui ainda um tamanho favorecedor das relações sociais cotidianas²²⁹. Autónomos e vizinhos com interesses comuns conhecem-se e visitam-se com frequência. Comerciantes e clientes mantêm relações quase familiares, com assistência frequente a concertos e teatros. São habituais as tertúlias em casas particulares onde se debatem temas de atualidade, onde se interpreta música em pequenos grupos de câmara, ou simplesmente onde se lê, conversa e se estreitam as relações de camaradagem. As tertúlias dos Taboada-Otero envolvem personalidades da cultura como o médico Eugenio Arbones, diretor do hospital viguês, o também médico José Ramón de Castro, ou o pintor lalinense José Otero Abeledo (Laxeiro).

Também na música a cidade experimenta um desenvolvimento notável. Estamos na época do regente, compositor e editor Santos Rodríguez Gómez, de Torres Creo, Ángel Rodulfo, Manrique Villanueva que tinha a sua loja musical na mesma rua do Príncipe em que estava a relojoaria de Taboada. Entre os guitarristas vigueses temos notícia, além do cego aludido no apartado da Escola de López Navalón, de dois do mesmo nome, pai e filho, chamados Ramón Rodríguez, sendo o pai regente de agrupamentos de plectro no final do século XIX, e o filho destacando como guitarrista no primeiro terço do XX (GdG, 1895a; EPG, 1933). O maestro Dositeo Vázquez Gandoy, amigo e aluno de Reveriano Soutullo, como Santos Rodríguez Gómez, todos eles se ocuparam com a música para cordofones dedilhados (González, 2005, p. 345-346).

²²⁸ O negócio chegou a manter 15 empregados e havia um projeto para construir uma fábrica de relógios, segundo informações da família.

²²⁹ Consulte-se o livro de María Elena em homenagem à vida do seu pai e da sua mãe, um exercício indispensável de memória histórica galega em Taboada (2016).

Os grupos de câmara familiares formados por guitarras e cordofones de plectro eram comuns, igual que as orquestras formadas por estes instrumentos. Na família Taboada-Otero são vários os músicos amadores: Evangelino toca a guitarra. Fernando, o segundo filho, o violino. Enrique Giordano, o sexto filho, e Nicanor, irmão de María e cunhado de Evangelino, tocam cordofones dedilhados. Entre a família e amigos costumam reunir-se e tocar o repertório que corre na época escrito ou adaptado para grupo de plectro. Outros membros da família eram também músicos, como José Otero, pai de Maria, e Pepita Otero Neira e Carlos Garcituaga, estes dois pianistas. Atualmente a família mantém e aumenta as ligações musicais²³⁰.

É a partir do mês de julho de 1936 quando o golpe fascista e a guerra posterior truncam a prosperidade de tantas famílias e também a de Evangelino e María. Segundo nos relata María Elena, em 18 de julho desse ano os Taboada-Otero passavam as férias de verão na sua vila natal de Lalim. Nesse momento os falangistas entram no negócio e na casa de Vigo para saquear e roubar os objetos de valor. Levaram máquinas, materiais, relógios, livros, instrumentos, partituras e todo tipo de documentos. Assassinaram Manuel, o empregado que atendia a relojoaria durante as férias. A família salvou-se daquele primeiro ataque, mas sofreu durante três anos em Lalim, escondidos e acossados em todo momento. Ao voltar a Vigo no fim da guerra, em 1939, perderam tudo e os seis tiveram de começar de zero. A mãe, María, morre dois anos depois. Evangelino consegue retomar o negócio até 1954 em que falece sem justiça nem reparação. A família, que honra a sua memória, não tem constância de qualquer doação ao Museu da Ponte Vedra e no próprio museu não há notícia da origem dessa partitura.

Talvez a partitura não estivesse na biblioteca familiar dos Taboada-Otero no momento da invasão falangista. Ela poderia ter sido emprestada e assim salvar-se da queima. Como o hipotético empréstimo acaba na Ponte Vedra no fundo geral do Arquivo

²³⁰ Um arranjo para violino e piano da obra aqui tratada, o *Alalá e Alborada* de Chané, foi realizado pela pianista e professora Mar Gómez Vieites, neta de Maria Elena Taboada e interpretado por ela e o violinista Leonardo Blanco Novoa, seu marido, em 14 de maio de 2019 no Auditório David Russell do Conservatório Profissional de Vigo.

Musical, caberia perguntar-se quem seria o contato pontevedrês de Evangelino Taboada. Não temos constância de que o monárquico Javier Pintos Fonseca, finado em 1935, tivesse relação com o republicano Taboada. Mas visto o que agora sabemos sobre a atividade musical do guitarrista pontevedrês achamos de tudo possível que Pintos e Taboada tiveram tido algum encontro como integrantes de grupos de cordofones, e o primeiro se tivesse interessado pela partitura. Se Taboada lhe emprestou ou realizou uma cópia para Pintos, fica no âmbito das hipóteses.



Im. 186: Agrupamento de cordofones em Vigo, ca.1920. Evangelino Taboada, primeiro pela esquerda, em pé. Os seus cunhados Giordano Lareo, primeiro pela esquerda, sentado, e Nicanor Otero, primeiro pela direita, sentado, e outros amigos. Fonte: Família Vieites-Taboada.

A obra *Alalá e Alvorada de Chané* foi estreada na Corunha em 26 de setembro de 1880 para coro, com o título de *Alborada e Alalá*, e a partir daí sucedem-se as interpretações, os arranjos e o sucesso da partitura até bem entrado o século XX. O arranjo do maestro Santos

Rodríguez Gómez, de quem pode ler-se uma resenha biográfica em Amoedo (2019, p. 143, n. 283), poderia ter sido escrito para o grupo de plectro onde participavam Evangelino e irmãos, posto que a instrumentação coincide com a da imagem abaixo. Além das pesquisadas por Gómez e Cancela temos notícia de mais duas interpretações desta obra, por outros agrupamentos, na década de 1950 cuja informação, junto com um comentário comparativo entre as diferentes versões documentadas, pode ler-se no apartado de anexos.

Acabamos este apartado com as lembranças que Maria Elena (Taboada, 2016, p. 25) deixou por escrito da festa de Noite Boa do ano 1935, em que reunida toda a família na casa de Vigo, armada com cordofones dedilhados, houve:

música, fiesta hasta altas horas de la madrugada, todos unidos en una gran armonía y yo dando vueltas, observándolos. No supe, a mis nueve años, interpretar lo que en aquel momento sentí en mi interior... Era un aviso? Una despedida sin saberlo? Lo que sí os digo es que sentí un deseo enorme de aferrarme a todos ellos y que esa noche nunca terminara.

13.4.3. A moinheira de Campo Castro

Publicada em Madrid, a obra para guitarra intitulada *La Muñeira* e conservada no arquivo musical do Museu da Ponte Vedra na cota AM 25-23, é a quarta moinheira escrita para guitarra no s. XIX e conservada nos fundos de música estudados nesta tese. A sua melodia corresponde-se com a segunda moinheira recolhida por José Inzenga no cancionero publicado em 1888 (Inzenga, 2005), mas o arranjo para guitarra publicou-se com anterioridade. Teria sido esta moinheira a fonte de Inzenga?

José Campo Castro, filho do construtor Benito Campo e autor de várias publicações também recolhidas nos fundos musicais galegos, era um dos principais impressores de música para guitarra em Madrid. Trabalhou como editor no endereço da *Guitarrería de Campo, Calle de Cádiz, n.º 16* entre 1867 e 1874, antes de se mudar à rua Espoz y Mina, assim que essa é a faixa temporal provável em que a moinheira teria sido publicada. A partitura não oferece dados sobre

o autor do arranjo, mas no verso da segunda página contém uma inscrição manuscrita com lugar e data: "Pontevedra, 11 de outubro de 1887". Poderia ter sido o próprio Pintos o autor dessa anotação e também da que figura no título, acrescentando-lhe um "i", convertendo-o em *La Muiñeira*.

O volume *Cantos y bailes de Galicia*, da autoria do músico madrileno José Inzenga Castellanos, publicado em Madrid por Antonio Romero e gravado por Francisco Echevarría em 1888, foi o primeiro e último dos volumes de uma obra maior dedicada à música popular "de cada provincia de España" que o seu autor daria ao prelo. A obra fora encomendada pelo *Ministerio de Gobernación* a Inzenga em 1857 (Orjais em Inzenga, 2005, p. 15). Os acompanhamentos de piano que figuram em cada peça foram realizados pelo autor do cancionero a partir das melodias. Não sabemos em que momento chegaria a melodia desta moinheira às mãos de Inzenga mas, como dissemos, a publicação de Campo Castro é anterior e para guitarra.



Im. 187: Moinheira galega publicada por José Campo Castro.
Fonte: Museu da Ponte Vedra.

Inzenga diz desta moinheira que "es la más antigua de cuantas se conocen en el país" (Inzenga, 2005, p. 72). Agora que sabemos das outras moinheiras conservadas nos fundos galegos, datadas por nós entre o fim do s. XVIII e o início do XIX, esta afirmação pode resultar atrevida. Contudo, possivelmente seja esta uma das moinheiras mais antigas das que temos documentação escrita. Um novíssimo Javier Pintos Fonseca, estudante de guitarra com 18 anos de idade em 1887, teria possivelmente estudado a peça como um dos primeiros logros na sua atividade musical.

CAPÍTULO 14. GUITARRISTAS DA 2ª METADE DO SÉCULO

Há uma bela simbiose no mundo dos cordofones dedilhados, incluído o mundo da guitarra, entre música erudita e popular que se mantém ao longo da história destes instrumentos. Além do repertório que responde a toda a tradição operística de início do século, seguirão tocando-se as variações e fantasias sobre temas populares mais as danças europeias, espanholas e galegas. Desse modo, nem sempre se consegue traçar a linha entre o amadorismo e a profissionalidade, especialmente ali onde guitarristas amadores de alta qualidade e profissionais de baixa qualidade se encontram. A pertença a uma classe social concreta também não impede o desenvolvimento profissional na música, sendo a do género uma barreira maior. Cegos pobres podem ganhar a vida dando aulas de música e de guitarra, mas não se verá mulheres de bem dedicando-se ao mesmo labor.

A maior quantidade de notícias que temos referem guitarristas da burguesia galega, pertencentes a famílias mais ou menos acomodadas, cujos pontos de partida são semelhantes ainda que depois os caminhos puderam ser diferentes. Entre os guitarristas amadores burgueses temos alguma notícia dos irmãos e tios de Emilia Pardo Bazán, os bascos Ramón e Luis María Guergué Hijosa, nascidos em Vitória, em 1819 e 1821, respetivamente, a quem o historiador galego Cuveiro Piñol conheceu na Corunha, que deveram estar ativos nessa cidade pela metade do século. Cuveiro afirma ter-lhes ouvido interpretar a *Marcha de Luis XIV al patíbulo*, que era música liberal e admirar-se disso porque eles pertenciam a uma família com posição política absolutista. A resposta deles foi que o faziam "para congraciarse con los Isabelinos y no los tuviesen por carlistas como á su padre" (Cuveiro, 1902).

Também sabemos de Francisco Riestra López, irmão do poderoso Marquês de Riestra, José Maria Riestra López, e casado com

Maria Mon Landa²³¹, que doa uma guitarra, junto com um possível seu amigo, Enrique Rojas e Sanguinetti, gerente da Sociedade Eléctrica, que doa uma bandurra à *kermesse* organizada pela Sociedade Económica dessa cidade, que tinha por professor de corda a Román Pintos Amado (LCG, 1897a). Amigos e familiares do guitarrista pontevedrês mais destacado, o acima tratado Javier Pintos Fonseca, fazem parte da vida musical da cidade. Vemos agora com mais detenção alguns guitarristas galegos que também desenvolveram a sua atividade nesta época.

14.1. OS GUITARRISTAS COMPOSTELANOS

14.1.1. A família Castro *Chané*

Os *Chané* conformam uma das mais importantes famílias de músicos galegos do século XIX, quase todos eles intérpretes de diversos cordofones de mão. O primeiro músico conhecido desta saga foi Juan Castro Rebollo (Ferrol, 1833 - Corunha, 1880), excelente intérprete de cítara²³², guitarra e bandurra, instrumento em que destacou. Uma informação do padrão municipal compostelano de 1858 indica que era cego (Gómez e Cancela, 2017, p. 36-37). Os seus biógrafos acham que este documento pode não ser fiável pois é a única informação em toda a vida de Juan Castro *Chané* sobre a sua invidência e essa condição reclamaria mais pegadas historiográficas. Porém, o que sabemos deste guitarrista cobra sentido se damos por válida essa hipótese. Juan Castro era um prodígio autodidata, tocava sempre de cor e compunha graças à sua imensa intuição musical.

²³¹ Neta de Juan Landa, natural de Ortigosa de Cameros (A Rioja) e irmã de Alejandro Landa, que partilhava negócios com o Marquês de Riestra. Cabe o parentesco remoto com Jacinta Landa Vaz, dado que o bisavô de Jacinta, Ramón Landa Rubio (ca. 1751-1811) era de Brieva de Cameros, vila riojana situada a uns 15km de Ortigosa. Jacinta Landa Vaz, pianista e companheira do escritor e também músico Vicente Biqueira, figura fundamental do nacionalismo galego, deixou-nos um legado musical de valor extraordinário que trataram recentemente Orjais, Morais e Barrios (2017).

²³² Campo y Castro no seu método descreve a cítara como um cordofone de plectro com caixa a meio caminho entre um cistre e uma guitarra, com afinação própria (Rey e Navarro, 1993, p. 74-78). Dentro do contexto galego, as chamadas de cítaras podiam também ser guitarras inglesas e/ou portuguesas.

Dado que na primeira metade do século XIX não havia escolas para cegos na Galiza, provavelmente era analfabeto e aprendeu música sem os aparatos e métodos que na segunda metade se fariam indispensáveis no ensino musical para cegos.

Do seu repertório conhecemos o que foi nomeado nos jornais da época. Em 1873, nos intermédios da representação de uma companhia de zarzuela, Juan Castro tocou em Compostela o que parece uma composição própria: a *Romería en Galicia* para duas bandurras com acompanhamento de guitarra. No seguinte intermédio interpretou um fragmento da ópera *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. O jornalista afirmava nesta altura sobre ele: "ha llegado á adquirir gran reputacion dentro y fuera de Galicia" (LGdS, 1873b). Outras peças do seu repertório eram fantasias, excertos de óperas e música popular como jotas aragonesas, *rondeñas*, *malagueñas* e moinheiras.

Juan Castro viajou acompanhado da sua família por toda Galiza, Portugal, França, Reino Unido e Reino da Espanha como músicos profissionais e itinerantes, tocando na rua, nos cafés, em companhias teatrais, de zarzuela e ministrando aulas durante as estadias nos diferentes lugares. A família estabeleceu-se por um tempo na cidade de Compostela e, a partir da década de 1870 foi deslocando-se à Corunha. Casado com Dolores González (Compostela, 1836 - Corunha, 1896) tiveram quatro filhos e filhas: José (Compostela, 1856 - Havana, 1817), Ricardo (Corunha, 1860 - Madrid, 1900), Manuela (Porto, 1862 - ?) e Elvira Carolina (Compostela, n. e m. 1864). Constante Suárez Llinás (Burgos, ca.1869 - Havana, ca.1912/21), excelente guitarrista, filho do compostelano Emilio Suárez, amigo de Juan Castro, e a santanderina Cándida Llinás, manteve uma relação tão estreita com a família *Chané* que o próprio Juan Castro o apresentava como um dos seus filhos (Gómez e Cancela, 2017, p. 42-43 e 191). Era, possivelmente, um aprendiz do ofício de músico.

Juan Castro ensinou o ofício da música a todas as suas crianças (RdG, 1880). O filho José Castro González junto ao seu irmão Ricardo e Constante Suárez foram moços de excelentes qualidades para os cordofones dedilhados, que se educaram desde sempre na vida

teatral e artística, participando como membros de pleno direito no espetáculo musical que organizava o pai. Desse modo, Juan Castro estava a ministrar-lhes a formação profissional indispensável que viria a lhes proporcionar um possível futuro laboral. Não queremos descartar que alguma das mulheres, mãe ou filhas, também ajudaram na interpretação além de nos cuidados carregados nelas, ainda mais na hipótese da cegueira, pois o negócio familiar consistia, precisamente, em que toda a família contribuía para a realização do trabalho.

De facto, os três homens realizaram a sua vida na música. O primeiro, José, como regente de orfeões na Corunha e mais tarde na



Im. 188: Música na rua. Ovidio Murguía.
Fonte: Catálogo Barrié, 2001.

Havana. Ricardo, como violoncelista em Madrid, sendo um dos fundadores do Centro Galego da cidade. Constante, que também recebeu o apelido "Chané", foi professor de cordofones de mão e de arco (violino), em Madrid e na Corunha, seguiu os passos de José na direção de orfeões e também de orquestra (Gómez e Cancela, 2017, p. 193). Pode afirmar-se que o projeto vital de Juan Castro Rebollo passou aos filhos, afilhados e netos, que souberam e puderam tirar proveito dos seus ensinamentos, conformando assim uma saga de músicos profissionais galegos.

Grande parte das informações deste apartado foram tiradas do pormenorizado trabalho de Gómez e Cancela

(2017) sobre José Castro Chané (Compostela, 1856 - Havana, 1917), ao qual remetemos para aprofundar na vida, obra, gravações,

partituras, cartas e outras informações sobre esta família e as relações com outros músicos e intelectuais do seu tempo como Canuto Berea, Pascual Veiga ou Curros Henriquez. Aqui queremos destacar que apesar de José Castro ter sido principalmente maestro de coros, no início da sua carreira ainda se vê a pegada do pai em que dirigiu grupos de plectro como o de 1878, no certame celebrado pelo Liceo Brigantino, e em 1879 quando recebeu a medalha de prata nas Festas Patronais da cidade da Corunha (Gómez e Cancela, 2017, p. 141). José Castro "Chané", que chegaria a ser um dos mais venerados músicos galegos no seu tempo, passou a infância e adolescência entre bandurras e guitarras, acompanhando o pai em todas as suas giras, sendo pai também ele de crianças que depois se desenvolveram como músicos²³³.

14.1.2. Gabriel Barcia López

Deste guitarrista compostelano temos notícia pelo seu amigo Alfredo Fernández, que escreveu desde Buenos Aires uma breve resenha biográfica publicada no *El Eco de Galicia* (1900a). Barcia deveu nascer arredor do ano 1870 em Compostela, pois em 1884 sendo moço ingressa na Academia de música da Sociedade Económica onde é aluno do organista da catedral Gregorio Barcia, possível familiar²³⁴, e do violinista José Courtier, ambos bem conhecidos e profissionais músicos compostelanos. Estudou ali durante dois anos e depois emigrou à Havana, onde passou um tempo dedicado ao comércio e ligado à secção instrumental do orfeão *Ecos de Galicia*, o qual ainda não devia ser regido por José Castro Chané, que chegaria à Havana no final de 1893. Alfredo Fernández diz que Barcia seguiu as aulas de Juan Ferrer, que foi o seu primeiro professor

²³³ José Castro "Chané" casou com a ferrolana Elvira Hernández Celis (Ferrol, 1867 - Havana, 1962) em 1892. A marcha da família para Cuba foi uma comoção social na época, o mesmo que o falecimento e regresso de José Castro à Galiza. Na Havana ficaria o filho Mario Castro-Chané Hernández, cantor de ópera que legalizou o apelido "Chané" e escreveu uma inédita biografia do seu pai, e a filha Mercedes, pianista (Gómez e Cancela, 2017, p. 189-211).

²³⁴ Seriam estes Barcia familiares do ginasta Barcia que atuava com o guitarrista Alonso Abal na Ponte Vedra?

de guitarra, e de Ricardo Rivas²³⁵. Na resenha sobre Gabriel Barcia não se nomeia Chané em nenhum momento. Barcia desenvolveu-se bem como bandurrista e guitarrista e participou assiduamente nos recitais organizados pela Sociedade de Beneficência dos naturais de Galiza, entidade que patrocinava a Casa de Galiza na Havana. O *Casino Español* e o *Centro Canario*, do município havaneiro de Regla, nomearam Barcia sócio honorário pelas suas colaborações musicais.

Nesse tempo Barcia aprendeu a tocar vários instrumentos e a sua fama devia ser notória pois em 1896 foi convidado pelo grupo músico-circense *Los Tres Bemoles*, os quais tinham perdido um dos componentes nessa altura, para integrar o famoso grupo com o que Barcia percorreria quase toda a América e boa parte da Europa. Precisamente a resenha biográfica de Barcia, escrita por Fernández em 26 de outubro de 1900, tem por motivo a atuação de *Los Tres Bemoles* em Buenos Aires, e indica que depois continuaram de gira por Montevideu, Brasil e os Estados Unidos²³⁶.

Los Tres Bemoles estavam inicialmente formados por dois amigos da vila basca de Doneztebe, Onofre Garraus e Jaunsarás (AdD), e um madrilenho que devia ser o nomeado nos jornais compostelanos como Vergara, quando o grupo atuou na Galiza em 1888 (GdG, 1888e). Segundo Samper (2004) dissolveram-se depois dessa última gira por América, em que morreu Jaunsarás, ainda que o ano de dissolução não seria 1899, mas 1900. Desde o 1896 o agrupamento estava integrado por Barcia. Antes dessa data aparecem informações em Leal e Barranza (2009, p. 57) e Olavarría (1895, p. 4 e 364) onde parece que haveria outros componentes, sendo Garraus sempre o fio de união. *Los Tres Bemoles* puseram nome a uma marca de tabaco (UANL, 1901), são considerados na Argentina como os

²³⁵ Ricardo Rivas estava ligado ao orfeão *Ecos de Galicia* no final do s. XIX. Houve um outro Ricardo Rivas Garcia, mindoniense que viaja a Cuba em 1919, era sócio do *Casino Español* e chegou a ser presidente da sociedade *Hijos de Galicia* (López Isla, 2011, p. 50).

²³⁶ Uns anos antes, na temporada 1886-1887 atuava na Galiza um grupo semelhante de nome *Los bemoles portugueses*. Ocampo (2001) e Barros (2015) registam os seus recitais no Ferrol e na Ponte Vedra. Pela *Gaceta de Galicia* (1887f) sabemos que também estiveram em Carril. E na *Hoja oficial del lunes* (1937), em reprodução de uma notícia de 1887 sobre o seu concerto no *Café Colón* de Vigo, aparecem os nomes de alguns dos instrumentos que tocavam: "Ladrillos especiales, Botellas infernales, Canutería y Zitara, Copo-phone, etc.".

avós dos *Les Luthiers* (Samper, 2004), tiveram imitadores como o venezuelano Amable Torres (n. 1860) e continuadores como o uruguaio Romeo Gavioli (1913-1957).

14.1.3. Julio Mirelis García

Foi um dos seis filhos e filhas do capitão de Infantaria Francisco Mirelis González (m. 1869), que casa ca.1860 com Encarnación García Suárez, assentes na cidade de Ponte Vedra ²³⁷. Em 1863 aparecem na imprensa pontevedresa as que parecem irmãs de Encarnación e o próprio Francisco como atrizes e ator na obra de teatro representada na função inaugural do Conservatório artístico e literário²³⁸. As inclinações artísticas familiares parecem, como vem sendo habitual, ter passado aos filhos. Francisco Mirelis García aparece na imprensa em 1887 apoiando um comunicado da *Unión Carrileña*, sociedade de declamação e música (GdG, 1887b). Dele sabemos que trabalhou junto do seu irmão José, na estação do ferrocarril em Compostela e também em Ourense (GdG, 1893e). Finalmente, emigrou para o Brasil junto com o seu irmão Julio, onde casou e morreu nos finais de novembro de 1952 (CdM).

Julio Mirelis García, nascido perto de 1860 aparece pela primeira vez na imprensa galega em 1892 (GdG, 1892d) como autor do *Método completo de guitarra. Arreglado conforme á las teorías musicales de la Academia*. O método, impresso por José M. Paredes em Compostela, inclui na última página o endereço Rua das Hortas, n.º 40, indicando que aí se devem dirigir as encomendas ao autor. Dois anos mais tarde já se acha no Rio de Janeiro, aonde emigrou possivelmente pelo final do ano 1893 (OP, 1893) e onde rege e

²³⁷ As irmãs e irmãos de Julio Mirelis García foram Eulalia, Leonor, José, Antonio e Francisco. José casou com Celerina Malvar Tomé (m. 27/02/1940) que deixaram 11 filhas e filhos: Emma, Gloria, Sara, José, María, Rodrigo, Francisco, Jesús, Leonardo, Julio e Eulalia Mirelis Malvar. Alguns destes parentes colaboraram mais tarde com a ditadura franquista. Francisco Mirelis Malvar foi novo vereador na Câmara de Moinhos (Ourense) em agosto de 1936 e Antonio Mirelis García foi reconhecido como ex-combatente pela Falange em 1944. As fontes destas informações: EBdE, 1845; GdM, 1859; DOdMG, 1894; GdG, 1905b; ECG, 1940; MHVL, 2018; EC, 1944.

²³⁸ Trata-se do já mencionado primeiro conservatório pontevedrês, o *Conservatorio Literario e Artístico del Príncipe D. Alfonso*, inaugurado em 1863.

possivelmente funda o Orfeão *Lira Gallega*. Deveu adquirir a nacionalidade brasileira e entrar na elite do país, pois pelas notícias sabemos que Julio Mirelis foi diplomático do Brasil para Barcelona, como auxiliar do cônsul, e para a Argentina, como vice-cônsul na cidade de Rosario de Santa Fé (AL, 1926; RdI, 1927). Em 1929 viaja à Galiza com objetivos diplomáticos em Barcelona e Sevilha²³⁹, e finalmente temos notícia da sua morte no Rio de Janeiro em janeiro de 1933. Na nota da sua defunção aparece o nome da que foi a sua esposa e viúva, a brasileira Noemia Fialho Mirelis (EPG, 1929a; AN, 1933).

Julio Mirelis García é tratado na imprensa com imenso carinho, como guitarrista e pintor, membro da Casa da Tróia, regente dos orfeões *Está bien*²⁴⁰ e *Lira Gallega*, discípulo do professor Joaquín Zuazagoitia²⁴¹ e do pintor José María Fenollera²⁴² (GdG, 1894):

tan pronto se le escuchaba tañendo las cuerdas de su guitarra en la rondalla, dando serenata á alguna hermosa, como recitando ó declamando en un coliseo; si aqui no le encontrábamos, le hallamos seguramente en su estudio haciendo alguna creación, ó en el Museo sacando una copia fiel de Murillo ó Miguel Angel; si por otro lado se le buscaba se hallaría tocando el órgano ó piano en la congregación de San Luis, ó ensayando el orfeón *Está bien* y cuando se aproximaban los carnavales era seguro verle ensayando el coro ó orquesta de alguna comparsa ó tuna de la que siempre hacía parte interesante y necesaria, dígalos si nó la que últimamente salió de esta ciudad que al dar el concierto de despedida en nuestro teatro hizo las delicias del público en el propósito del laureado poeta Labarta tocando el pito, pandera, guitarra y bandurria y todos cuantos instrumentos pretendía. Nunca nos olvidaremos de Julio Miréllis,

²³⁹ Em Barcelona estava acontecendo a *Exposició Internacional* inaugurada em 19 de maio e em Sevilha, em paralelo, decorria a *Exposición Iberoamericana*.

²⁴⁰ Deste orfeão compostelano temos notícia de que foi dirigido em março de 1892 por Álvaro Soto, músico compostelano também ligado aos grupos de plectro e à tuna (GdG, 1892a).

²⁴¹ Professor e regente da Escola de Música da Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago de Compostela, morre em 1893 (Freitas, 2016).

²⁴² José María Fenollera Ibáñez (Valência, 1851 - Compostela, 1918), pintor valenciano, professor em Compostela desde 1887, autor entre outras obras dos frescos do paraninfo da faculdade compostelana de Geografia e História (Fernández-Cid, 2003).

deseándole toda suerte de felicidades allende los mares y que en su día podamos abrazarle feliz.

O *Método completo de guitarra* de Julio Mirelis é o segundo método feito por um galego que tratamos, depois da *Esplicacion... para uso de A. V.* E o primeiro em ser publicado na Galiza. Outros textos didáticos estudados até aqui são o método perdido (?) de José María Canals, do qual só nos chegou a descrição de Pedrell, as Advertências iniciais anotadas no Caderno do Francês e alguns textos soltos do fundo Valladares. No apartado dos anexos há um comentário específico do método de Mirelis junto da transcrição das duas obras originais publicadas no final do mesmo. Para acabar, dizer que das composições documentam-se unicamente as duas com que remata o método de guitarra, mais uma alvorada para coro e uma obra intitulada *El Cantarillo*, interpretadas pelo orfeão *Lira Gallega* no Rio de Janeiro e dirigidas pelo próprio Mirelis, em 7 de fevereiro de 1894 (JdC). Nesse mesmo ano, meses mais tarde, Mirelis figura na imprensa galega de Buenos Aires como regente do orfeão do Centro Galego e autor do método que deixa como prenda na redação do jornal *El Eco de Galicia* (EEdG, 1894a). Assim, as obras musicais, documentadas até ao momento, de Julio Mirelis García são: 1.- *Polka Los Liñares* para guitarra só (com partitura). 2.- *Wals Pilar* para guitarra só (com partitura). 3.- *Alvorada* para coro (sem partitura). 4.- *El Cantarillo*, melodia para coro (sem partitura).

14.2. GUITARRISTAS DA CORUNHA

14.2.1. Jorge Yáñez

Jorge José Iañez ou Yáñez foi um grande empresário ebanista e armeiro da Corunha. Com Canuto Berea Ximeno criou em 1847 uma empresa de teatro lírico (Rey, 2000, p. 39). A mesma autora (p. 98) recolhe o seu discurso inaugural como presidente do Circo de Artesãos no dia 19 de março de 1847. Era cantor, guitarrista e compositor. Já vimos que nesses anos 1847 e 1848 atua como guitarrista e bandurrista nas atividades do Circo, na Corunha,



Im. 189: Jorge José Yáñez (lãñez). Fonte: Estrada Catoyra.

participando também na escolha dos mestres de coro e na organização do Carnaval. Rey, no mesmo lugar, regista um Jorge Yáñez filho, cantor. Também um José Yáñez, violinista, que poderia ser o próprio Jorge Yáñez guitarrista, e uma Benita Yáñez, cantora, possível familiar dos dois Jorges anteriores.

Não sabemos se é o pai ou o filho, o Jorge Yáñez que publica obras no semanário *Pensamiento y Voz de la Juventud* a que está subscrita a livraria Pujol de Lugo (BOPL, 1854). Em abril de 1870, sendo presidente do Circo Canuto Berea Rodríguez, a orquestra toca duas sinfonias compostas por José

Courtier, professor na infância de Pablo Sarasate (Cancela, 2013, p. 65-68), e Jorge Yáñez (Rey, 2000, p. 103).

Este último Yáñez pensamos seja o filho do guitarrista, que fez carreira como músico profissional que em 1872 é regente da banda de música de Betanços e em 1880, do Orfeão Eslava. Como organista e compositor aparece anos mais tarde na Corunha e em Compostela (Ares, 2018, p. 186; ECG, 1880; EAnun, 1882; GdG, 1884). Yáñez filho dirige o Orfeão Eslava que interpreta uma moinheira e uma valsa da sua autoria quando desde Betanços envia uma Missa para grande orquestra ao empresário luso-corunhês Eusebio da Guarda e depois volta para Corunha (Ares, 2018, p. 189; ELu, 1890a; EAnun, 1892). Este Jorge Yáñez deve ser o mesmo que em maio de 1891 toca a guitarra no concerto organizado pelo Orfeão Eslava n.º 3 no *Teatro Alfonsetti* de Betanços. Yáñez, além de dirigir o orfeão, interpreta na primeira parte a *Marcha de Luis XVI* e na segunda umas malaguenhas na guitarra, e acompanha ao piano as romanças que cantam alguns dos orfeonistas (EM, 1891). A última notícia que temos e já de um Jorge Yáñez idoso, que envia ao jornal *El Correo Gallego* (1932) uma *Marcha Fúnebre* à memória de Eduardo López Budén, professor republicano da Corunha, por causa do seu passamento em 1931.

14.2.2. Manuel González Nieto

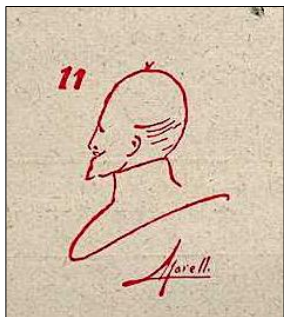
Deste guitarrista amador temos tão só a informação de Prat (1934) que diz que nasceu na Corunha em 1892. Devia estar em Barcelona em 1906 porque afirma ter recebido aulas desde esse ano do grande Francisco Tárrega. A estadia em Barcelona poderia dever-se ao seu trabalho como viajante de comércio. Nieto foi para a Argentina em 1909. Em Buenos Aires continua com os negócios ao tempo que funda uma academia de guitarra e estuda harmonia com L. Natola. Em 1918 desloca-se a Rosario de Santa Fé onde graças ao amador Dr. Carlos Navarro, diz Prat, dedica-se a tempo completo ao ensino da guitarra e o estudo da harmonia com Manuel Cuevas. Teria coincidido Manuel González Nieto em Rosario com o diplomata e guitarrista Julio Mirelis que em 1925 ou 1926 era nomeado vice-cônsul do Brasil nessa cidade? Este guitarrista publicou obras para guitarra e piano como *Danza gitana* e *Por lejanas tierras*. Esta última está disponível em CGLib (2018).

14.2.3. Victor Morelli

Victor Manuel Morelli Sánchez-Gil (1860 - 1936) era natural da Corunha ainda que de ascendência italiana por parte do pai, o cantor de ópera Vicente Morelli Bartolani, e galega por parte da mãe, Pastora Sánchez-Gil Taboada. Guitarrista, violinista e pintor militar, Bugallal (1971, p. 34), como no seu trabalho sobre Murguía, também comentou o amadorismo musical de Morelli:

Morelli era un hombre artísticamente pluridotado. Músico también, sabía tocar el piano y el violín y tenía una bella voz de barítono, cualidades sin duda heredadas de su padre, que solía poner gustosamente de manifiesto en reuniones sociales de su época y que merecieron la favorable acogida de los periódicos de entonces.

O jornalista e escritor Baldomero Lois Pérez escrevia sobre Morelli uma resenha elogiosa: "Teniente de la guardia civil, violinista, pintor y á veces cantante, sin perjuicio de tocar admirablemente la



Im. 190: Auto-caricatura. Fonte: Vida Gallega, 1917.

guitarra y otros instrumentos. Todo esto es Morelli en una sola pieza." (ER, 1894a).

Mas, sem dúvida, Morelli ficou mais conhecido pelo seu trabalho pictórico, por que levou vários prêmios e participou em importantes exposições de artistas galegos. Bugallal realiza uma resenha biográfica e a descrição das pinturas localizadas, sabendo que a relação é incompleta devido a muitos dos trabalhos estarem em coleções privadas. Morelli deveu casar com uma das filhas de Gustavo Luzzatti dal Pozzo, engenheiro udinense assentado em Ponferrada e colaborador do *El Regional* (ER, 1903a).

14.3. A GUITARRA NA PONTE VEDRA

14.3.1. Alonso Abal

Alonso Abal foi um guitarrista pontevedrês de meados de século, bem conhecido nessa cidade no seu tempo. Dentro da escassa informação que nos chegou dele, sabemos que em 1851 participa num evento de variedades típico da época. Abal tocava junto a um ginasta chamado Barcia, num teatro da Ponte Vedra (EEG, 1851). A breve notícia tinha espaço para explicar que Barcia era mais forte do que artista, e que Abal era "profesor de guitarra que agradó muchísimo".

Cinquenta e quatro anos depois, o arqueólogo noiês Ramón Álvarez de la Braña, publicava um interessante artigo, publicado no apartado dos anexos, a descrever as suas lembranças do Entrudo pontevedrês de meados de século em que ele mesmo participava com uma pandeireta que lhe emprestara "el célebre guitarrista é inolvidable músico compositor de Pontevedra, D. Alonso Abal, fallecido en temprana edad" (LCG, 1905).

A teor das informações de Arana (1881) vistas no final do capítulo anterior haveria pela mesma época na Ponte Vedra dois guitarristas de fama e bem considerados, de apelidos tão comuns

como semelhantes: Abal e Abad. Arana apresenta Abad como guitarrista pontevedrés, onde toca com um outro guitarrista de nome Manuel Lenzano, ao que recebeu na sua casa durante um tempo. Esta descrição como guitarrista afamado que colabora com outros artistas na Ponte Vedra de meados do século coincide com a do nosso Alonso Abal. Mas Arana nomeia Antonio Abad, a quem localizamos como estudante bandurrista na Tuna Compostelana do ano 1891 sendo, portanto, de uma geração posterior a Alonso Abad (ER, 1891e).

14.3.2. Manuel e Carlos Quiroga Losada

As biografias quase não mencionam os começos guitarrísticos do virtuoso violinista e pintor Manuel Quiroga Losada (1892-1961). Na realidade, Manuel Quiroga foi uma criança prodígio cujas habilidades musicais já se demonstravam na bandurra antes do que no violino. De criança debutava, quando ainda não tinha cumprido os oito anos, com o seu irmão Carlos à guitarra num recital realizado no Círculo Católico da Ponte Vedra (EAn, 1900a):

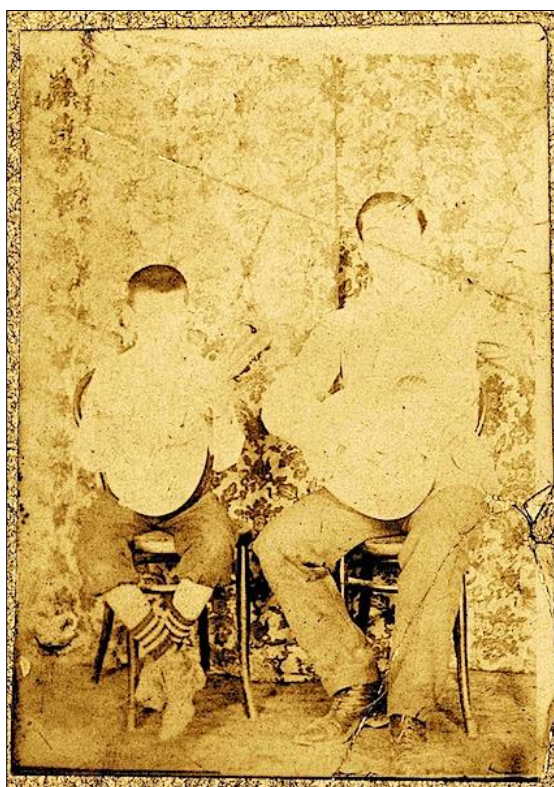
La nota más simpática, la nota distintiva, por decirlo así, fué Manolito Quiroga, niño que apenas cuenta siete años de edad y es un artista de verdad. Anoche hemos tenido el placer de oirlo por vez primera, y, ciertamente, que encantan y admiran los prodigios de ejecución que el novel artista realiza en la bandurria. Le acompañó en la guitarra, muy bien, su hermano, entusiasmado á la concurrencia á cuyas instancias tuvo que tocar, fuera de programa, un hermoso fado portugués.

Nesse recital também tocava um terceiro Quiroga, possivelmente o pai dos anteriores, José Quiroga Hermida, num quarteto de arco formado por músicos amadores: "Figuraban entre estos un aficionado cuarteto formado por los Sres. Sacarrera, Martinez, Quiroga y Moya, los cuales ejecutaron admirablemente varias lucidas páginas musicales". Nesta esvaída foto conservada no Museu da Ponte Vedra podem ainda entrever-se um dos irmãos Quiroga, Manuel ou Carlos, com a bandurra e o que parece o pai, José Quiroga Hermida, com a guitarra.

Manuel Quiroga repetirá como bandurrista um ano depois, justo antes de cumprir os nove anos de idade (EAn, 1901). Segundo a imprensa, o seu professor foi Fernando Rey, chamado o Bodegas, cuja necrológica dizia (DdP, 1918):

Varias generaciones de pontevedreses recibieron del Bodegas provechosas lecciones de bandurria y guitarra, y es de notar que los que mejor pulsaron estos instrumentos fueron sus discípulos.

Entre ellos tuvo el honor de contar a nuestro incommensurable Manolo Quiroga, cuando apenas tenía los siete años de edad.



Im. 191: Foto de Manuel (ou Carlos) Quiroga com o pai.
Fonte: Museu da Ponte Vedra.

Umás considerações sobre esta fotografia: O adulto da foto esvaída parece-se bastante com o pai, a julgar pela imagem reproduzida

em Cambeiro (2015, p. 221). Apesar de que a imagem de Cambeiro está realizada bastantes anos mais tarde, pode identificar-se o adulto que acompanha a criança como José Quiroga Hermida. Pela notícia antedita sabemos que o menino bandurrista, que poderia ser Manuel Quiroga na foto, tinha sido acompanhado do seu irmão Carlos à guitarra, o qual acabaria o recital tocando um fado a petição do público. Pensando que no aludido recital de 1900 poderia haver três Quirogas: Manuel, Carlos e José, inclinamo-nos a deixar aberta a hipótese de que José Quiroga Hermida, comerciante de panos e tecidos (Cambeiro, 2015, p. 50) fosse conhecedor dos cordofones de mão e de arco, e que, mergulhado na vida guitarística e musical pontevedresa, imprimira nos seus filhos Carlos e Manuel o amor pela música e a disciplina de aprender a tocar instrumentos de corda. Finalmente, Manuel acabou por ser um virtuoso violinista de fama internacional e um dos mais talentosos músicos galegos. Anos mais tarde, o Manuel Quiroga pintor faria um retrato a lápis de um outro guitarrista, Andrés Segovia.

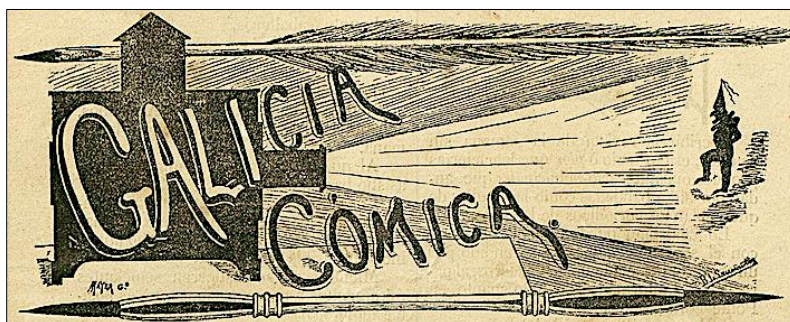


Im. 192: Retrato de Andrés Segovia por Manuel Quiroga Losada.
Fonte: Museu da Ponte Vedra.

14.3.3. O entorno de Javier Pintos Fonseca

Ainda que mais novo e viajado, o violinista e pintor Manuel Quiroga achava-se também entre as amizades do ilustre pontevedrês Javier Pintos Fonseca. No seu diário lemos que em novembro de 1885 Pintos assistia às aulas noturnas de desenho ministradas por Ramón Vives no Instituto, ao lado da igreja de S. Bartolomeu. Ele e o seu primo Telesforo Fonseca Buceta cursavam desenho de linha. A desenho de figura assistiam os também amigos Senén Calleja, Cosme Rupelo e Miguel Gay García Camba. Em dezembro de 1892, Pintos lecionava aulas de solfejo e guitarra a Telesforo, seu primo e amigo.

Deve ser pouco depois dos seus estudos de desenho quando Pintos começa com a guitarra. No diário deixa anotado em 26 de julho de 1887 que o seu primeiro professor de música foi o seu tio, o violinista e regente Román Pintos Amado. Entre as suas primeiras partituras está a já mencionada moinheira publicada por Campo Castro, com data de Pintos de 1887, a *Pavana* de Albéniz arranjada para guitarra com data de Pintos de 28 de dezembro de 1888, e os estudos de Carcassi, Cano e Aguado, exercícios e composições de Pintos entre 1890 e 1895. Mais tarde, em 1902 e 1903, viria a composição dos duos de guitarra já nomeados e mutuamente dedicados a Pintos e a López Sanmartín.



Im. 193: Capa do semanário Galicia Cómica por B. L. Sanmartín.
Fonte: Museu da Ponte Vedra.

Ramón Señoráns, Víctor Cervera Mercadillo, Rogelio Lamas, Cosme Rupelo Besada e Constantino Lorenzo são os guitarristas que

fazem parte da orquestra Sanmartín, junto da primeira guitarra de Javier Pintos e anotados por este no seu diário. Todos são amizades próximas de Pintos, ao tempo que os dois primeiros são também grandes cantores e atores de teatro que participam em numerosos eventos culturais na cidade. Dada esta afluência de guitarristas amadores explica-se o facto de haver na cidade, como se verá mais para a frente, vários armazéns de música a venderem guitarras e outros cordofones, acessórios, partituras e a promoverem a música pontevedresa desde os seus locais, organizando concertos e exposições, e impulsando o cultivo musical da guitarra.

Ramón Señoráns é tratado mais para a frente no apartado das orquestras. Rogelio Lamas conhece Javier Pintos desde criança, pois assistia às mesmas aulas de solfejo com Román Pintos em 1877. De Cosme Rupelo sabemos por Pintos que nasceu em outubro de 1869 e que em 1º de julho de 1896 foi nomeado Administrador das Rendas do Estado no *Negociado de Propiedades* pontevedrês. E, finalmente, de Mercadillo, cujo nome real era Victor Cervera Moreno, sendo Mercadillo o segundo apelido do pai, José Cervera Mercadillo. Nascido em 1º de janeiro de 1896 segundo anota Pintos, sabemos das suas enormes qualidades como cantor, demonstradas em numerosos eventos dos que destacamos o anotado por Pintos e celebrado em 13 de dezembro de 1896, em benefício dos soldados feridos da guerra de Cuba, na Sociedade *Recreo de Artesanos*. O programa consta de três partes com a intervenção de uma orquestra, que possivelmente estaria composta por componentes da Orquestra Sanmartín e elementos da Sociedade Económica, pois tanto Benigno López quanto Román Pintos participam no evento. Victor Mercadillo interpreta duas canções italianas de Stanislao Gastaldon, a primeira *Ti vorrei rapire* onde é acompanhado ao piano por Balbanera Pérez, e a segunda a duo com Felipa Genovés Villó, *La musica dei baci*, com acompanhamento do Sexteto Sanmartín. No final das notas, Pintos recolhe os nomes das componentes do coro dirigido pelo seu tio Román²⁴³.

²⁴³ No total 31 pessoas. Mulheres: Felipa Genovés Villó, Carmen Alvarez, Luisa Berasategui, Carmen Torres, Encarnación Porto, Aurea Rodriguez, Ramona e Pura Micó, Wences Feijóo, Carmen Tapia, Maria Rodriguez, Adolfin Losada, Emma Gonzalez, Elvira Rapiso, Balbanera Perez, Encarnacion Corbal e Peregrina Pérez. Homens: José e Fausto Otero Rua, Diego Pazos Espezz, Fernando Olmedo Reguera, Ramon Vazquez Durán, Leoncio Feijóo

Outros amigos próximos de Javier Pintos foram os irmãos Torcuato e Renato Ulloa, pianistas e, este último, compositor de música para alguma letra de Labarta Pose. De todos eles anota Pintos efemérides no seu diário, bem como do concertista de piano Carlos Sobrino, do ginasta Attilio Pontanari e do brilhante intelectual pontevedrês Indalecio Armesto, acompanhando estas informações com elementos da vida na cidade tais como as obras no depósito das águas, as primeiras provas da luz eléctrica, o vapor Ponte Vedra-Marim, a fundação da Sociedade Económica ou informações sobre o Carnaval pontevedrês.

14.4. A GUITARRA NAS BARBEARIAS GALEGAS

À frente do amadorismo guitarrístico galego temos o grémio de barbeiros e cabeleireiros, que educaram durante décadas gerações de músicos amadores de todas as idades. Por exemplo, em 1899 dois meninos apresentam-se na redacção do jornal *El Lucense* com um duo de violino e guitarra (ELu, 1899). As crianças eram filhas de dois conhecidos cabeleireiros da cidade de Lugo: Vicente Armas e Francisco Doel. Rivas (1998) escreve um opúsculo sobre os barbeiros ourensanos onde nomeia uma grande quantidade deles, na sua maioria amantes da música e, em boa parte, guitarristas. Rivas começa enumerando algumas alcunhas pelas que são conhecidos os barbeiros. Entre nomes como os de "rapabarbas", "rapadores", "rapistas", "esquiladores" e "trasquiladores" estão os "Fígaros", alcunha de indubitável influência musical. Com efeito, em Betanços o barbeiro Germán Lage era definido assim por Álvarez (2004, p. 25):

De las barberías, lugares donde se conservaba la afición a los instrumentos musicales de cuerda, pues rara era la que no tenía - para deleite de sus clientes- una o varias guitarras, bandurrias, etc., y que entre los "figaros" había extraordinarios solistas como aquel Germán Lage que, cuando le venía la inspiración musical, dejaba a

Mantilla, Marcelino e Antonio Vazquez Giménez, Evaristo Vazquez Lescaille, Fausto e Abelardo Garcia Aboal, Angel Miguez, Luis Gonzalez e Victor Cervera Mercadillo.

medio afeitar al cliente, tomaba la guitarra y se ponía a tocar, sin que jamás nadie se enfadase pues era una delicia escucharle.

Um outro aspeto do ofício de barbeiro era a sua ligação com a cirurgia simples. A origem da cirurgia entre os barbeiros atribue-a Rivas a uma antiga raiz no ramo da medicina:

Extirpar, sacar moas, abrir bultos, etc., era algo que desgustaba ós médicos. Ós barbeiros, polo que se podía comprobar ó longo da historia, agradáballes moito. Das operacións dos barbeiros, xurde a idea de tertulias ou lugar de encontro para falar de case todo. Co paso do tempo, o oficio máis ben mixto, foise especializando, chegándose a distinguir os barbeiros simples e os barbeiros cirurxiáns.

Como veremos, esta apreciación vê-se confirmada nos barbeiros aquí tratados. Também Borobó fala do barbeiro Pipote, guitarrista, clarinetista e percussionista (bombo) na Banda de Música de Lestrove, nos meados do s. XX. Natural de Extramundi, Pipote era neto do gaiteiro e guitarrista senhor Xaquim, de quem aprendeu as primeiras lições musicais. Depois de dedicar-se à barbearia, diz Borobó: "Pipote, merced a su alegre carácter, se consolaba tocando la guitarra durante los largos momentos de espera de los raros clientes que se cortaban el pelo, o se afeitaban en los días sueltos" (Borobó, 1999, p. 42). A continuação destacamos alguns dos barbeiros galegos, em relação francamente incompleta, que eram guitarristas ou incluíam música de guitarra nas suas barbearias, e que por uns ou outros motivos foram famosos nas suas vilas durante o último terço do século XIX.

14.4.1. Baltasar Piñeiro Fariña

Landín (1949, p. 155-156) deixou uma curiosa descrição deste barbeiro e músico amador pontevedrês:

Barbería muy pintoresca la de don Baltasar Piñeiro, en los Soportales de la Herrería, donde está hoy la Central de Teléfonos. Allí hacían tertulia los liberales, porque su propietario era un

acérrimo partidario de Montero Ríos y Vincenti. Muchas lecturas de discursos parlamentarios y sesiones de guitarra. Don Baltasar era, además, un hábil extirpador de callos. La gente de aquella época no habrá olvidado -lo hemos recordado alguna vez en una crónica- aquel cuadro expuesto al público donde lucían, sobre un fondo de terciopelo, los callos -enormes algunos- que don Baltasar extraía a los más conspicuos vecinos de Pontevedra. Al pié de cada callo, prendida con alfileres dorados, una tarjeta que pregonaba como reclamo: "Callo del Excmo. señor don Fulano de Tal, presidente de la Diputación", "Callo de don Perengano, delegado de Hacienda", "Ojo de gallo de don Merengano, director del Instituto", y así otros muchos, que se renovaban frecuentemente.

Com efeito, Baltasar Piñeiro (m. Córdoba, Argentina, 1917) tinha muitos talentos cujo rasto nos permite situá-lo dentro da elite cultural e musical pontevedresa do fim de século, sendo o seu ofício de barbeiro o elemento aglutinador de todos eles. A primeira notícia que dele temos é sobre a sua pintura da Torre dos Churruchaos, que em 1883 estava em ruínas, depois do destroço de 1719 por parte das tropas inglesas (EEdT, 1883b)²⁴⁴. Mas a notícia que mais informação fornece a respeito do papel cultural na Ponte Vedra de Baltasar Piñeiro é a sua participação no Certame musical de 1886, em que ofereceu como prémio uma figura de lira feita em prata e ouro, possivelmente da sua autoria, à melhor composição Galegada para orfeão sobre a letra do poema rosaliano "Que tem o moço?", dos *Cantares Galegos* publicados em 1863 (CdP, 1886a). O prémio foi adjudicado ao organista tudense José Areal Rodríguez, que na altura exercia em Leão, tendo também reconhecimento as composições dos músicos vigueses Prudencio Piñeiro e Francisco Rodríguez Núñez.

Na secção de interpretação desse Certame organizado pelo jornal *O Galiciano* participaram a banda de música da *Casa de Beneficencia* a interpretar a *Gallegada* de Álvaro Milpagheer, a banda militar de Luzón a interpretar a famosa *Unha romería en Galicia* de

²⁴⁴ Fortes (1993, p. 122-123) informa de que "Las Torres, pese a los daños causados por el ataque inglés de 1719, subsistieron semiarruinadas hasta finales del siglo pasado, conservándose dibujos y fotografías de las mismas". Essas eram as Torres Arcebispaís que, com a confusão derivada da passagem do tempo, foram chamadas de Torres dos Churruchaos por causa de estar muito próximas do paço dessa família.

Felipe Paz Carbajal, o orfeão *El Eco* dirigido pelo guitarrista José Castro "Chané", o compostelano orfeão Valverde e o orfeão pontevedrés *Los Amigos* dirigido por Román Pintos Amado, sendo o prémio ganhador para *El Eco* de Chané pela interpretação da *Alborada* de Varela Silvari. Na secção de canção a obra a interpretar era *Bágoas e sonos* para canto e piano de Marcial del Adalid, em que participaram José Ramos Luchini, membro do orfeão *Los Amigos*, acompanhado ao piano por Enrique Salgado, Ángel Cordal acompanhado por Balbanera Pérez, o talentoso e também guitarrista Ramón Señoráns Vieira acompanhado por María Rodríguez, e o intelectual, professor e escritor Victor Said Armesto acompanhado por Manuela Seoane Doval. Vemos aqui três mulheres pianistas pontevedresas que refletem a já boa saúde do piano galego nesta segunda metade do século XIX. Além disso, as figuras de Said Armesto e Señoráns Vieira, se bem breves, foram fundamentais na música e na literatura da cidade do Leres²⁴⁵.

A fama de Baltasar Piñeiro ultrapassou as fronteiras oceánicas quando o escritor cubano-galego Fernando García Acuña publicava em 1887 o seu poemário *Orballeiras* (GM, 1887) prologado pelo já mencionado Victorino Novo García, biógrafo do guitarrista José María Canals, que também prologou textos de escritores como Teodosio Vesteiro, Francisco Añón e Emilia Calé. García Acuña incluía, dentro dos poemas dedicados aos autónomos pontevedreses, um ao nosso barbeiro que por aquele tempo parecia ter o negócio na Praça da Constituição:

Baltasar Piñeiro
Peluquería d'a Reyál Casa
19 - Constitución - 19

Por algo d'a Reyál Casa
abau ten este industrial

²⁴⁵ Landín (1949, p. 378) reproduz uma fotografia do orfeão *Los Amigos* dirigido por Román Pintos Amado, tio do guitarrista Javier Pintos Fonseca, e integrado por numerosos amadores músicos da Ponte Vedra. Na notícia da *Crónica de Pontevedra* (1886) também se menciona a participação de oito gaiteiros, duas parelhas de baile e um cantor acompanhado de sanfona e *lazarillo*.

títulos qu'outro non ten,
pol-o menos, n-a Ciudá.
¡Xa ch'o creo! é un peluqueiro
de moita sona que vai
tanto n-o arte progresando
qu'á todos m-os deixa atrás.
Y-esprícase ben: chegou
Piñeiro onde outro chegar
non pudo, qu'afeita pol-o
siste-metri-decimal
y-o pelo por matemáticas
corta sin un alitaz,
dempois botándolle aceites,
pomadas, asencia e mais
qu'a cencia n-o arte inventou...
en fin, ir alá e verán
pois fai d'os vellos mociños,
que n'é pouca habilidá.

Em 1890 (GdG) Baltasar Piñeiro recebe o título de Praticante pela Universidade de Compostela e começa a sua fama de pedicuro de que nos falava Landín. No mesmo ano o cego Fidel²⁴⁶ elogia a operação que lhe pratica (EDdP, 1915b). Em 1897 (EDdP, 1897b) o barbeiro guitarrista aparece como dissecador de animais, neste caso operando sobre um exemplar de tetraodon²⁴⁷ apanhado no rio Verdugo (Ponte Sampaio). Vinte anos mais tarde temos notícia da morte de Baltasar Piñeiro na cidade de Córdoba, Argentina, onde também se

²⁴⁶ O cego Fidel, descrito na notícia como "industrial callejero", chamava-se Fidel Domínguez Martínez de Pinillos, era um cego músico, autónomo e ambulante, conhecido em muitas vilas galegas, que achamos nas festas da Escravidude (Padrão) junto ao guitarrista Valois (GdG, 1887a). Fidel era conhecido por vender instrumentos musicais como acordeões e aristões (de ariston, órgão mecânico), realizar espetáculos teatrais e, em geral, pela compra-venda e sorteio de objetos. Era sobrinho do lexicógrafo Ramón Joaquín Domínguez (m. 1848), autor do *Diccionario nacional o Gran diccionario clásico de la lengua española* (1847), e dos banqueiros Martínez de Pinillos. A sua ligação com a Galiza vemo-la no financiamento em Compostela da escola da sua filha, parente da atriz de teatro Teodora Lamadrid (1820-1896) (EDdP, 1903b).

²⁴⁷ Tetraodon é um grande gênero de peixes entre os Baiacus, da família *Tetraodontidae*. Os seus exemplares abrangem um território marinho desde a África até ao Sudeste Asiático. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tetraodon>.

diz que estava casado com Juvencia Pereira. Segundo a notícia do *El Diario de Pontevedra* (1917) em que se diz que "residía en aquella ciudad hace años" e visto que não achamos mais notícias nos jornais galegos, supomos que em torno a 1897 e fazendo parte dos artistas galegos que emigravam à América nessa época, Baltasar Piñeiro decidiu pôr rumo à Argentina para exercer as suas habilidades, agora descrito como cirurgião-dentista.

14.4.2. Modesto Casasnovas Pereira

Um dos primeiros barbeiros ourensanos que nomeia Rivas (1998, p. 11) é Modesto Casasnovas, cuja babearia incluía um pequeno conservatório. Ali davam-se aulas de vários instrumentos e apoio académico ao alunado da Escola Normal a cursar música.

Modesto Casasnovas Pereira nasceu em Ourense, em 6 de agosto de 1884, filho de Rufino Casasnovas Losada e Juana Pereira Proenza, e morreu na mesma cidade em 6 de julho de 1952²⁴⁸. Modesto casou com Carolina Torío Rodríguez e, segundo consta no óbito, tiveram oito filhos e filhas: Elvira, Luis, Manuel, Vicente, Alfonso, José, María del Carmen e Carlos. Vispo (2011, p. 60) diz que foram dez filhos e cinco falecidos. Segundo Guede, que repete Rivas e confirma Vispo, todos os filhos de Modesto Casasnovas aprenderam música.

Modesto Casasnovas era, nas palavras de Rivas, "un guitarrista excepcional, ademais tocaba tamén o piano e algo o violín". Ensinou piano às duas filhas, boas pianistas (LVG, 2002). Temos notícia de que Elvira abandonou os estudos de bacharelato por ingressar no conservatório de música (Benso e Cid, 2007). E Vispo (2011, p. 62) faz uma relação dos descendentes que na atualidade estudam e exercem como músicos.

Segundo Vispo (2011, p. 60) Casasnovas trabalhou na babearia, situada na Rua da Paz de Ourense, até ao ano de 1928. Depois desse horário oficial dava aulas de música a "media cidade".

²⁴⁸ Estes dados e os seguintes são tirados do certificado de nascimento e de óbito no Registo Civil de Ourense, respetivamente Tomo 22, página 155, secção 1ª e Tomo 105, página 58v, secção 3ª.

Guede (1992, p. 125) indica que Casasnovas "era hijo de peluquero, y por eso siguió esta profesión, aunque cultivando la música especialmente, partiendo de la guitarra como solía ser en aquellas épocas". Com efeito, ao encerrar a barbearia em 1928, Casasnovas abre uma academia de música na rua Lamas Carvajal (Vispo, 2011, p. 61). O mesmo autor refere que em 1934 Casasnovas aparece dirigindo a orquestra de plectro *Blanco y Negro*, que não se trataria da orquestra corunhesa do mesmo nome, documentada entre 1896 e 1906 (LR, 2009). A notícia original continha uma foto dessa orquestra e a identificação dos seus componentes, entre eles os irmãos Luis e Elvira Casasnovas Torío, filhos de Modesto²⁴⁹. Apesar dos inícios na barbearia paterna, o ensino musical foi a verdadeira vocação e profissão de Modesto Casasnovas, cujo certificado de óbito o recolhe como professor de música.



Im. 194: Foto do agrupamento Blanco y Negro de 1934.
Fonte: La Región, 2009.

²⁴⁹ Na notícia de *La Región* (2009) citam-se como membros da *Blanco y Negro* ourensana os senhores Avila, Antonio Cid, José Carballo, Manuel Cadavid, Paco Gómez "Chaparro", Rafael Chao, Pepiño Sueiro, Vicente Rodríguez, Manolo Gómez, Narciso Rivas, Luis Casasnovas, Álvaro Nóvoa, Ramón Maceda, e as senhoras Agustina Nogueira, Elvira Casasnovas e Sira Barreal, sendo o maestro Modesto Casasnovas Pereira.

14.4.3. Ramón Gutiérrez Parada

Este guitarrista ourensano, nascido em Rabaza, foi um de seis irmãos e irmãs de uma família humilde, que prosperaram na Ourense do fim de século desenvolvendo diferentes ofícios, especialmente o de barbeiro, que foi adotado por vários dos irmãos Gutiérrez Parada. Ramón Gutiérrez (1874 - 1945) teria, além da barbearia, um talento especial para a música que se manifestou tanto na sua atividade guitarrística quanto na sua obra musical e as atividades sociais. Casou com Amalia Fernández Méndez e tiveram sete filhos e filhas que aprenderam música com o seu pai.

Ramón Gutiérrez Parada instalara a barbearia *La Nueva Luz* na rua Santo Domingo, no rés-do-chão de uma casa onde nos pisos superiores estava a sua moradia familiar. Na barbearia dava aulas de música e preparava as suas atuações. Era bom guitarrista, compositor e diretor de coros e grupos de plectro. Além da guitarra conhecia a bandurra, o bandolim e o violino. Ao parecer possuía dois violinos de grande qualidade e também de qualidade era a sua guitarra.

Gutiérrez Parada conseguiu em 1903 o Diploma de Honor na Academia de Música de Erviti, em Donostia. Em 1906 recebia outro Diploma honorífico da mesma academia para os estudos de harmonia e composição. Foi regente do orfeão *Unión Orensana*, professor de



Im. 195: Ramón Gutiérrez Parada com guitarra. Fonte: Paulino Izquierdo.

música na Escola Normal de Mestres onde coincidiu com Vicente Risco, foi membro da *Real Asociación Académica de Escritores Gallegos Laureados* e possível assinante do *Manifesto Nazionalista de Lugo* (1918) com o nome R. Gutiérrez.

É um dos compositores a participar do movimento de criação de música galega no primeiro terço do s. XX. As suas obras premiadas para guitarra foram publicadas na Itália. Das dez composições que localizamos para diversas formações, só temos partitura de cinco delas. As duas publicadas na Itália para guitarra: *Flores de España* (1913) e *Viva Aragón* (1924), a conservada no arquivo do professor e pianista Alejo Amoedo Portela, *Preludio n.º 5* (1934) também para guitarra, a conservada pelo seu neto Paulino Izquierdo, intitulada *Galicia* (1929) para orquestra de câmara, e a moinheira para piano publicada em 1919 na revista *Vida Gallega* que, na realidade, faz parte de uma rapsódia galega intitulada *Unha festa n-o pinar* (1918). As cinco peças foram interpretadas no concerto de músicos galegos celebrado em 2014 no Conservatório Profissional de Música de Santiago de Compostela. Pela sua extensão, a biografia completa e comentário das obras compostas por Ramón Gutiérrez Parada acham-se no apartado dos anexos.

14.4.4. Eduardo Rey Custodio

Teremos agora a ocasião de ver como algumas personagens ourensanas foram construídas como extravagantes ou pitorescas, talvez mais na procura de uma impressão literária do que uma verdadeira compreensão do seu contributo social e cultural. Isso parece acontecer com Eduardo Rey Custodio, barbeiro e músico invulgar e bem conhecido em Ourense de cuja aparência intelectuais galeguistas como Otero Pedrayo ou Vicente Risco têm deixado as interessantes descrições recolhidas por Allegue (1993, p. 30). Com o seu ar de *habanero*, Rey Custodio dava aulas de cordofones dedilhados na parte de trás da sua barbearia, na ourensana Rua da Paz. Segundo Allegue, ensinava "guitarreo" e "arte de mandolina", pelo que seria possível que, fazendo honra do ofício de barbeiro,

ministrasse aulas de todos os cordofones dedilhados empregados nos grupos de plectro.

Na barbearia de Eduardo Rey Custodio trabalhou durante um tempo Victor Blanco, que Allegue imagina maragato no caminho de Samora e foi segundo marido da florista Aurora Amor, mãe do escritor galeguista Eduardo Blanco Amor (1897-1979). Victor Blanco desapareceu da cidade ao tempo que Eduardo Rey Custodio e Aurora Amor iniciavam um namoro extramatrimonial. O abandono do pai e a relação entre barbeiro e florista, ambos os episódios romantizados pelos biógrafos, marcaram a infância de Blanco Amor que, de criança, crescia com a música da barbearia e de adulto, na sua vida bonaerense, publicará um belo poema inspirado na *Lágrima* de Francisco Tárrega e dedicado à guitarrista de ascendência galega Consuelo Mallo López (CdG, 1925):

Una lágrima, de Tárrega

A Consuelito Mallo López, genial guitarrista.

Un trémulo suspiro que del alma se exhala,
una lágrima ardiente que en el rostro resbala,
una estrella cautiva en la hondura de un pozo,
el crujido vibrante de un amargo sollozo...

Una flor requemada por los fuegos del cielo,
el dolor de una pomba detenida en su vuelo
por los dardos arteros del cruel cazador
cuando iba, hacia el crepúsculo, en procura de amor...

Rocío entre las lúgubres blancuras de un osario.
El llanto de la madre la tarde del Calvario.
El cingulo perlado, tan solo por Dios visto,
que dejó la tortura en la frente del Cristo...

La amargura que dejan los perdidos amores;
Las chispas de rubíes, del sol entre las flores.

Salterio del granizo en la helada laguna

y el dolor de la eterna dolorosa: la Luna...
Y una angustia gozosa que mi pecho desgarrar...

¡Todo eso hay en la lágrima que llora tu guitarra!

Não será o único texto de Blanco Amor em que a guitarra tenha protagonismo, na hemeroteca detetamos um outro texto, uma reportagem exclusiva para o jornal *El Pueblo Gallego* (1935) intitulada *Domingos, playa y luna de Tánger*, em que descreve o ambiente guitarrístico da cidade marroquina, um tanto escurecido, quase prenúncio do desastre golpista que viria em breve a acontecer:

Morapio y guitarreo, larinje bronca y me caso en tal, con negras alusiones interjeccionales a partes negras del cuerpo y soleares, que son grandes murciélagos de harapos y lutos volando en un "relanti" sonoro, que angustia y enturbia este claro corazón de la mañana tendida y desnuda. La guitarra es un fofu ultraje negro con que los afroespañoles, nuestros extremo-sueños que necesitan la noche para que les florezca el ánimo en exquisiteces no igualadas por otros humanos, celebran su misa negra, en lo incandescente de esta playa, cuya blancura jamás entenderán.

Finalmente, Cástor Bóveda Amor, filho do primeiro matrimónio de Aurora Amor e irmanastro de Eduardo Blanco Amor, tenente de cavalaria e cargo diretivo da Casa da Galiza em Sevilha, também exerceu de maestro de um grupo de plectro (VG, 1926; AL, 1937). Não



Im. 196: Grupo de Cástor Bóveda.
Fonte: Alma Gallega, Montevideu, 1937.

sabemos se seria devido aos contatos entre as diferentes Casas da Galiza que Cástor Bóveda chegou até ao Uruguai com o seu agrupamento musical, como se vê na fotografia da revista *Alma Gallega*, publicada no número extraordinário de 1937

dedicado à celebração do 20º aniversário da Casa da Galiza em Montevideu, que tinha sido fundada em 1917. Parece que tanto o primeiro esposo de Aurora Amor, Ramón Bóveda Guerra, morto muito cedo, em 1884 (Allegue, 1993, p. 28) quanto o segundo, Victor Blanco, não influíram tanto na vida das crianças como o próprio Eduardo Rey Custodio, que soube transmitir aos seus afilhados o amor pela música dos cordofones dedilhados.

14.5. MAIS GUITARRISTAS OURENSANOS

14.5.1. Eulogio Gallego Martínez

Nascido em Ginzo de Límia, o guitarrista Eulogio Gallego Martínez (1880-?) formou-se desde criança para a sua ordenação como padre. Ingressa com 11 anos na escola dos Padres Paulos nos Banhos de Molgas, e depois entre 1895 e 1902 mora em Ourense, onde estuda Teologia no Seminário Maior. Esse é um momento de grande atividade guitarrística na cidade. Sem esquecer o ensino musical próprio dos Seminários, como explica Xavier Groba (2011, p. 87) ao falar de Casto Sampedro e os estudos nos seminários de Compostela, Tui e Ourense: "é sabido que daquela os seminaristas sí participaban na vida social catedralicia, e por suposto, da música que alí se facía, sobre todo, co gallo das grandes festividades anuais".

A educação musical do Seminário e a das ruas ourensanas, pragadas de barbearias, teatros, orquestras e rusgas de entrudo foi o contexto iniciático na guitarra de Eulogio Gallego. As notícias que temos do seu talento são do período entre 1903 e 1904, em Compostela, aonde foi continuar os estudos inacabados no Seminário compostelano e justo antes de, possivelmente, tomar a decisão de emigrar à Havana, onde se documenta como professor de guitarra. Em Compostela Eulogio Gallego ofereceu concertos como solista e participou como membro na orquestra de plectro do *Círculo Católico de Obreros*, que finalmente passou a dirigir. O nosso guitarrista integrou-se no ambiente musical compostelano da época colaborando especialmente com o maestro Manuel Valverde. Temos notícia de várias composições suas para guitarra e da música interpretada, como

solista e como regente, mas infelizmente não temos achado as partituras dessas obras. Uma biografia completa com as referências do guitarrista limiño Eulogio Gallego Martínez pode consultar-se no apartado dos anexos.

14.5.2. Paco Roque

Francisco Roque Rodríguez Rodríguez (1808-1892) conhecido como Paco Roque, nascia em Cela Nova, na casa familiar que depois passaria à sua propriedade. Estudou e licenciou-se em Direito na Universidade de Compostela, nos meados do século XIX, onde possivelmente aprendeu música, guitarra e participaria nas atividades das Tunas primigénias. Mas a sua vida discorreria de um modo bem diferente aos seus estudos.

Personagem controvertida, foi satirizado de modo constante pela imprensa e por alguns intelectuais da época que, a teor da acritude dos seus comentários, pareciam ter-lhe notável inimizade. Juan Neira Cancela e Heraclio Pérez Placer escreveram alegatos contra Paco Roque, a quem acusavam de todo tipo de misérias. Só nos últimos anos da sua vida, quando já a loucura de Paco Roque parecia ser compreendida pelos seus contemporâneos, a imprensa abrandava os seus insultos, convertidos em pequenas brincadeiras compasivas. O fenómeno desacreditador da imprensa foi tão poderoso que o nome de Paco Roque foi empregado durante décadas após a sua morte para denigrar os celanoveses, ou para insultar por medíocres a outros poetas. A caricaturização da personagem passou à história como sinónimo de falta de luzes, porém Francisco Roque Rodríguez, além da sua fama de louco, chegou a ser magistrado de Cela Nova.

Em 1878 *El Heraldo Gallego*, que publicava o poema de Francisco Roque dedicado a Curros Enríquez e assinado no primeiro de janeiro daquele ano, diz ele ser "hábil jurisconsulto, profundo guitarrista y escritor locuaz y chispeante" (EHG, 1878a). Meses mais tarde a redação do jornal convidava os *dilettanti* ourensanos para um concerto de guitarra que Francisco Roque, com muitas reservas, tinha acedido a realizar no local da própria redação (EHG, 1878b). Em 1880 a *Gaceta de Galicia* publicava uma carinhosa nota com outro

poema de Francisco Roque, dedicado a Arsenio Martínez de Campos (1831-1900), militar e político segoviano que provocou a Restauração da monarquia na Espanha (GdG, 1880b). Estas louvanças monárquicas não deviam ser bem acolhidas por todos os leitores, pois no dia a seguir o mesmo jornal publicava um poema satírico anónimo dedicado a Paco Roque (GdG, 1880c). Foi a polémica aumentando, de modo que os jornais já só publicavam notícias satíricas sobre ele, e foi-se construindo a personagem burlesca que anos mais tarde será retratada no *Galicia Humorística* (GH, 1888b). No ano a seguir, os jornais contariam uma anedota protagonizada por Paco Roque nas Cortes espanholas. Parece que nessa altura a nossa personagem teria 82 anos de idade (ER, 1889e). Labarta mencionava-o já como um "tipo" do país no banquete que o Liceu ourensano oferecia à Tuna compostelana de 1891 (LPP, 1891). Em janeiro de 1893 conhecia-se a sua morte com 86 anos de idade, a cujo enterro "asistió numerosa y lucida representación de todas las clases sociales de aquella villa" (EMG, 1893). O grande escritor Roberto Blanco Torres, no seu artigo sobre os "tipos" João da Cova e Paco Roque, traçava esta interessante descrição do nosso amador da guitarra (Blanco, 1929):

Paco Roque fué una especie de gaceta verbal. No tenía necesidad de escribir en los periódicos para que su nombre fuese conocido y sus artículos orales celebrados. Compuso con su vida misma los poemas de vanguardia más atrevidos y revolucionarios. Ha sido juez en un pueblo orensano, en el mismo en que nació Curros Enríquez y hasta el vanguardismo jurídico - teorías nuevas hay entre los penalistas - tuvo en él un lucido precursor, como se atestigua en una su sentencia absolutoria que a propósito de un hurto comienza así: "Considerando que la tripa no tiene espera..." Su lenguaje iba al grano, sin rebuscamientos afiligranados o eruditos; era de un empirismo diáfano y rotundo.

Paz (2004, p. 160) trata-o como poeta amigo de Curros Enríquez no seu artigo intitulado *Celanova e a escola poética de Curros*.

14.5.3. Cesáreo Alonso Salgado

Um outro amigo de Curros foi o guitarrista de Trives Cesáreo Alonso Salgado, famoso por compôr a música do poema mais celebrado do poeta celanovês, a famosa *Cântiga*, depois enormemente popularizada e conhecida pelo título de *Unha noite na eira do trigo*, devido à popular mudança que experimentou o primeiro verso do poema.

Lisardo Rodríguez Barreiro (1862-1943), estudante de medicina e farmácia em Compostela, autor de um dos poemários galegos mais elegantes do primeiro terço do s. XX, *Escumas e brétemas*, editado pela tipografia *El Eco de Santiago* em 1923, de clara influência pondaliana, publicava em 1898 uma crónica narrativa sobre a criação da obra pela que é conhecido o nosso guitarrista, do que quase não temos mais notícias. Na sua crónica diz Barreiro (EEdG, 1898b):

He dicho que el autor de aquella sencilla partitura ya no existe, y es verdad: apellidábase Salgado y harto merece que le dediquemos una loa. Las notas que aparecen entreveradas con las sentidas estrofas del poeta, interpretan fielmente lo que éstas expresan; por tal modo que, unas sin las otras, tal vez no llegasen á ser asimiliadas por los nuestros, ni trasmitidas á la posteridad.

Barreiro transmite, narrativamente e ao seu modo, uma conversa que manteve com Curros a respeito da origem da *Cântiga*, que se desenvolve nestes termos. Narra Barreiro em boca de Curros:

Andaba yo sin rumbo cierto por estas tierras de Castilla, después de haberme alejado de mi hogar, quizás para siempre: estudiaba leyes.

Habitaba conmigo en la posada, en donde yo vivía, un contrerráneo: Salgado. ¡Pobre amigo mío! Era un guitarrista hábil y delicado, repentista para componer música a su capricho; no necesitaba trabar las notas en la red del pentágrama; bastábale su prodigiosa memoria para retenerlas.

En cierta ocasión, tomó en sus manos la guitarra y se puso á tañerla con más amor, con más tristeza, que otras veces: estábamos

solos. Sin decírnoslo, los dos teníamos nuestro pensamiento en un mismo punto é iguales ideas nos rendían bajo la dulcedumbre del recuerdo. Pensábamos en nuestra Galicia, en sus encantos y en sus aflicciones perdurables... ¡qué sé yo!

La verdad es que del ventrudo instrumento fueron saliendo diríase que gemidos y rumores, gritos y suspiros, ayes y quejas...

Era una muiñeira.

La improvisación era sentida, juguetona, empapada en esa melancolía de las baladas germánicas. El seguía hiriendo las cuerdas y yo desvanecía mi espíritu en las obsesiones de las bienhechoras remembranzas. ¡Y cuán dulces fueron! Mis valles gallegos, aquel cielo tristón con sus nieblas, sus puertos alegres, con sus playazos, mis montañas, y, entre ellas, mi hogar, y en mi hogar á mi madre ¡madre querida!... en todo esto pensé, todo esto vi...

Fué cuando en el forro de un libro de Derecho escribí la *Cántega*, acomodándola, en pensamiento, á la música. Pasó tiempo.

Salgado fué empleado á Valladolid... ¡ojalá no hubiera ido nunca! Allá se murió, herido en lo más íntimo de su corazón de un modo injusto... Lástima de él; á haberle sido próspera la suerte, hubiera sido una eminencia en el divino Arte.

Fortes e García (2004, p. 584) confirmam que a composição do poema e a improvisação da música aconteceu em dia 5 do mês de junho de 1869 sendo o poema anotado no manual de Manuel Colmeiro Penido, *Economía política* (1859). Curros contava 17 anos de idade e achamos que Salgado não poderia ter muitos mais. Tendo em conta isto, o nosso guitarrista teria nascido ca.1850 e morto, muito jovem, bastante antes de 1898.

Nos anos e décadas a seguir a história foi repetida nos jornais, contada por outros jornalistas como o compostelano José María Moar e o asturiano Casimiro Cienfuegos, e também o próprio Curros, que em 23 de maio de 1907 envia uma carta ao jornalista, escritor e poeta cubano Francisco Díaz-Silveira (1871-1925), quem lhe tinha perguntado pela mudança do primeiro verso na canção popularizada. A carta, publicada na imprensa galega, explica o mesmo que diz Barreiro acima, em prosa mais prosaica, e acrescenta a informação da mudança do primeiro verso (LCG, 1908):

Pasaron años y en 1877, ya casado yo, fuí á Galicia á ver á mi familia y al llegar á Orense, de noche, me asomé en mangas de camisa al balcón del hotel en que paraba, y allí estaba tomando el fresco, cuando, unas casas más arriba, oí un coro de voces femeninas que cantaban algo que yo quería recordar... ¿Dónde escuché yo eso? me preguntaba. El canto seguía, y la letra que percibía vagamente, parecía preguntarme: no me conoces? Así era, no la conocía, había en ella una variante que me desconcertaba: En vez de: "No xardín unha noite sentada", la canción empezaba diciendo: "Unha noite n'a eira d'o trigo". Pero llegó el final de la estrofa y entonces exclamé: Sí, eso es mío; sólo que me lo han desfigurado... ¿Qué había pasado en los ocho años transcurridos? Pues sencillamente, que mi amigo en fuerza de tocarla á la guitarra la había hecho popular, primero en Trives, de donde era natural y después en Santiago, entre los estudiantes, resultando de aquí que el "pueblo soberano" sustituyó un verso por otro, que él fabricó, y como ese verso hablaba de un "jardín" que no tienen todas las casas de los pobres y en cambio tienen "eras", donde se reúnen los vecinos y bailan y celebran sus fiestas de familia, en la "era" localizaron el drama, sin respeto al poeta, pero con muchísimo respeto y mucha lógica para sus gustos y aficiones.

Curros, disconforme com a mudança popular, publicou dois anos mais tarde os versos no famoso poemário *Aires d'a miña terra*, ícone da literatura galega, com o primeiro verso da sua autoria.

A pouca informação que temos do guitarrista galego Cesáreo Alonso Salgado (Trives, ca.1850 - Valladolid, ca.1890?) contrasta com a influência que exerceu na cultura galega a única composição dele que trascendeu a história, a um tempo definidora do carácter da música galega e denunciadora da tragédia da emigração. A sua grandeza, indissolúvelmente ligada à literatura galega, explicou-na o jornalista Moar (GdG, 1904c):

Al oír Curros Enríquez en su posada de esta ciudad, tocar al guitarrista Salgado una muñeira, escribe su célebre Cántega [...]. Con tocar al piano Mariña Barros, Añón escribe sus décimas, Concha López cantando en el Café Levante inspira á Serafín Avendaño su mejor poesía. El mismo Vesteiro [Torres] no hubiera compuesto sus versos si no hiciera antes sus seis melodías para

canto y piano tituladas "Flores de la Soledad". Cuando los violinistas Hilario Courtier y Enrique Parga, el pianista Daniel Penela, el flautista Bernardino Viqueira, después de hacer honor á las famosas cañas de la dulcería de Pepiña, iban á los llamados bailes del polvo, en el Liceo de San Agustín, era cuando mejor mereció la buena ciudad de Santiago el calificativo honroso de Atenas de Occidente, porque era cuando en aquel inolvidable Liceo bullían Aguirre y Anciles, Alvarado y Arcay girando en torno de discretas poetisas [Rosália] y cuando Camino y Neira de Mosquera iban allí á ser admirados de sus discípulos.

Perto de 1894, José Castro González, "Chané" filho, realiza um arranjo para voz e piano da *Cântiga de Salgado/Curros* (Gómez e Cancela, 2017, p. 143). E Juan Montes faz o seu próprio arranjo, também para voz e piano, publicado por Canuto Berea e C.^a, com número de prancha 127 e impresso por Francisco Echevarría (Varela, 1990, p. 615). O arranjo de Chané foi gravado em discos de 78 rpm nos anos ca.1904/1906 na Columbia, tanto com o título *Cântiga* quanto com o subtítulo *Unha noite na eira do trigo*. Sucessivas gravações, com um ou outro título, aconteceram nos anos de 1912, 1926, 1927, 1930, 1948 e 1950 (Gómez e Cancela, 2017, p. 139-140).

14.6. GUITARRISTAS FERROLANOS

14.6.1. Vicente Franco Fernández

Sabemos muito pouco deste ferrolano que deveu nascer na primeira metade do s. XIX e morrer no fim do século, sendo mais ou menos do mesmo tempo que Juan Parga (1843-1899), que trataremos a seguir. Contudo, por motivos que explicaremos agora, achamos que Franco nasceu antes do que Parga. As primeiras informações sobre Vicente Franco são as de Soriano Fuertes (1855-1859) quem informa que era do Ferrol, que aprendeu com os estudos de Aguado e Sors e que se deu a conhecer como excelente guitarrista na península. Depois Franco foi embora para a Havana de onde não retornou. Soriano acrescenta que realizou arranjos para guitarra dos "exercícios" de Sigismund Thalberg para piano, que entendemos poderiam ser os

difícilimos 12 Estudos para piano op. 26. E liga-o a Naya, tratado no segundo capítulo, de quem diz que o "imita", traçando assim uma relação entre ambos os guitarristas.

A seguinte informação é a servida por Varela Silviri (1874) que ao dito por Soriano acrescenta que Vicente Franco realizou no Ferrol os seus primeiros estudos musicais e que tratou de acabá-los fora da Espanha. Que além de arranjista era também compositor e escreveu um tratado de guitarra. Depois disso, Saldoni (1868-1881) recolherá as ideias de Varela Silviri e, mais tarde, Pedrell (1897) reiterará o dito por todos acrescentando unicamente que em 1858 Vicente Franco estava na Havana, informação da qual não cita a fonte.

A importância no seu momento de Vicente Franco deveu ser notável, pois todos os grandes tratadistas da história da música no século XIX, e ainda Ramón de Arana em artigo citado na segunda parte desta tese, o nomeiam anos depois da sua ida para Cuba. Até ao próprio Pedrell diz de ele que foi "guitarrista celebrado" e que compôs "obras originales que merecen bastante aprecio".

A isto agora há que somar a informação de Almuinha (2008, 99, p. 138-139), que localiza Franco na Havana como professor particular, como Juan Parga, e anota o que parece o título real do método de Vicente Franco: *Método para el estudio de la guitarra*, título que aparece também no verbete dedicado a Franco na *Enciclopedia Espasa*, de que desconhecemos a fonte primeira.

Se Vicente Franco estava na Havana já em 1858, como afirma Pedrell, e não voltou dali, como afirma Soriano, antes desse ano teria que ter feito tudo quanto se lhe atribui: concertos por toda a península e uma grande projeção como guitarrista clássico. É por isso que entendemos que teria nascido antes do que Parga. Teríamos assim uma série ininterrompida de guitarristas ferrolanos, desde o possível nascimento de Naya no s. XVIII, passando por Canals (1801), Franco (ca.1820?) e finalmente Parga (1843).

Pela nossa parte, temos achado um Sr. Franco em duas ocasiões no jornal *El Eco de Galicia* da Havana, meio de comunicação da colónia galega em Cuba. Ambas as notícias são do ano 1886. A primeira é do dia 7 do mês de fevereiro, em que se realiza no havaneiro *Teatro Albisu* uma função lírico-dramática com o

motivo de angariar fundos para a sociedade de beneficência dos naturais da Galiza (EEdGH, 1886a). Dentro do programa atua uma orquestra, um orfeão, uma pianista, há peças dramáticas e o duo do cantor Evaristo Vieites acompanhado pela guitarra do senhor Franco, que interpretam a *Serenata* de F. Schubert, isto é, o famoso lied *Ständchen*, pertencente à última série de canções do autor alemão *Schwanengesang* (O canto do cisne).

A segunda notícia é do primeiro de agosto de 1886, e trata-se de uma relação de sócios do Centro Galego, hoje *Gran Teatro de la Habana Alicia Alonso*, em que aparece um tal Vicente Franco Fernández (EEdGH, 1886b). Os sócios assinam o texto solidário precedente motivado por uma atuação polêmica da diretiva por expulsão injusta de alguns membros da sociedade. Todo o número da revista está dedicado a esse assunto, mas o interesse para nós é que, se não fosse erro, nessa listagem de sócios a revista estaria a dar-nos o nome completo do nosso guitarrista.

A *Sociedad de Beneficencia de Naturales y Oriundos de Galicia* tinha sido fundada em 1871 com fins mutualistas e benéficos e o Centro Galego, a iniciativa do estradense Waldo Álvarez Ínsua, seria fundado em 1879 (Almuinha, 2008, p. 38). Segundo Almuinha ambas as sociedades estabelecerão desde o início uma estreita relação, facto que confirmamos pela nossa primeira notícia, que fala da Sociedade mas figura intitulada "Centro Gallego", pelo que não nos resulta estranho que o Franco guitarrista na função benéfica e o Vicente Franco Fernández, sócio do Centro Galego, fossem uma única pessoa, o guitarrista ferrolano.

14.6.2. Juan Parga Bahamonde

Vinde, vinde escoitar oxe
Esta palleta gallarda
Tenriña, rebulidora
Do noso paisano Parga.

Manuel J. Lema

Da vida de Juan Parga Bahamonde (1843-1899) sabemos o imprescindível por Domingo Prat, que no seu *Diccionario* (1934, p. 235-238) oferece um verbete amplo sobre o guitarrista ferrolano. O mais destacável e que menos se conhece é a sua pertença na juventude à Brigada Topográfica do exército espanhol. Era, pois, Parga um militar do Ferrol, como outros guitarristas tratados nesta tese (Naya, Canals, Morelli...) que deixaria esse caminho para desenvolver uma extraordinária atividade artística, chegando a ser professor honorário de vários conservatórios, entre eles o de Madrid e músico de Câmara em Sevilha "donde dio clase de guitarra a las hijas de Isabel II" (Suárez-Pajares, 2017, XXII). Da sua formação musical sabemos, da própria mão do guitarrista transcrito por Prat, que além de guitarra estudou oito cursos de piano.

Almuinha (2008, p. 98-99 e 138), no seu estudo sobre os músicos galegos em Cuba, localiza Parga na Havana como professor de guitarra e vê nalgumas das suas composições traços musicais inequívocos da sua passagem pela ilha caribenha, como na série de tangos *Del Ferrol á la Habana*, *Dos guajiras para guitarra* e *Guajira de mediana dificultad*. Isto aconteceu antes de 1876, pois nesse ano Prat situa Parga em Sevilha. Em 1880 está em Toledo e em 1883 casa em Málaga, cidade aonde chega dois anos antes, com Antonia Juárez Montosa (Prat, 1934, p. 236).

Com 46 anos, na sua maturidade artística, visitou o virtuoso Juan Parga Bahamonde a sua terra, Ferrol, e outras cidades da Galiza. Era o fim do mês de junho de 1889 quando começa a atividade frenética dos diários galegos anunciando a chegada de Parga e a sua gira pela Corunha, Ourense, Ponte Vedra, Lugo e Compostela (ER, 1889b). Com efeito, Parga visitou primeiro Corunha onde passou quase um mês tocando nas diferentes sociedades de lazer, colaborando com os orfeões das sociedades *El Eco* e *Liceo Brigantino*. Da Corunha sai com Pascual Veiga para Paris, onde acompanharia o Orfeão Corunhês n.º 4 que ganharia a medalha de ouro na Exposição Universal (ET, 1889; Gómez e Cancela, 2017, p. 59)²⁵⁰. Não temos

²⁵⁰ Por Gómez e Cancela (2017) sabemos que o certame de orfeões aconteceu nos dias 22 e 23 de agosto de 1889, na Sala Trocadero, dentro das atividades da Exposição Universal. E

notícias mas é possível que Parga realizasse concertos também no seio da Exposição Universal daquele ano em Paris, que celebrava o centenário da Revolução francesa.

De volta, achamo-lo no Ferrol, onde a imprensa publica o programa do recital em colaboração com a banda de música da Infantaria da Marinha (ECG, 1889b). As peças interpretadas foram: 1) *Carnaval de Venecia*, que em todos os programas galegos figura como obra de Parga, mas suspeitamos seja a obra do seu mestre Julián Arcas, 2) *Aires andaluces*, estes sim de Parga, 3) Alvorada de Veiga, um arranjo por Parga, 4) *Batalla de los Castillejos*, de Arcas e 5) *Gran rapsodia gallega*, "con imitaciones de gaita y un diálogo musical entre una vieja y un viejo", de Parga. A crónica deste concerto, publicada no dia a seguir, deixa parágrafos como este que citamos (ECG, 1889c):

Parga ejecutó, con la maestría inimitable con que él sabe hacerlo, los diferentes números anunciados en el programa. El final de cada uno de ellos fué una completa ovación para el artista ferrolano.

Parga sabe arrancar á la guitarra notas y acentos que conmueven, que arrastran, que seducen y subyugan al público, trasportándolo á las regiones del arte y conmoviendo las fibras todas del corazón.

A denominada *Batalla de los Castillejos* de Julián Arcas deve ser a obra *La Batalla. Fantasía descriptiva para guitarra*, dedicada a Narciso de Ameller e baseada na batalha de Alcolea (Córdoba), que teve lugar em setembro de 1868 (Suárez-Pajares e Rioja, 2003, 151-161). Esta batalha, ganha pela frente antimonárquica, deu início à Revolução republicana *La Gloriosa* que, pouco tempo depois, obrigava ao exílio francês da rainha Isabel II. Um exemplar desta obra acha-se na BNE (cota Mp/1810/23). Parga, em 1889, com a revolução reprimida pelo poder monárquico novamente imperante, talvez influído pela pressão política e social, decidiu mudar o título por uma batalha de cariz monárquico, *Batalla de los Castillejos*, que teve lugar

que o orfeão *El Eco* também foi a Paris, dirigido por José Castro "Chané", que mantinha uma rivalidade com Pascual Veiga na área da regência orfeonística na Corunha.

em Ceuta em 1860 contra o sultão de Marrocos. O curioso é que o tema principal da obra de Arcas é o Hino de Riego, marcha que aparece por toda a obra entre efeitos sonoros e matizes variados a descrever os sons de um campo de batalha, pelo que a mudança de título só mascarava superficialmente, o que talvez fosse suficiente para a época, a música que toda a gente reconheceria como o hino republicano.

Prosseguindo com a visita de Parga à Galiza, em Lugo fazem-se eco da interpretação da Alvorada de Veiga no Ferrol e anunciam a chegada de Parga comentando que vai de passagem para Ourense, Ponte Vedra e Portugal (ER, 1889c; ELu, 1889b). Em 23 de outubro toca no Círculo das Artes com o programa seguinte (EEdGL, 1889a):

Primera parte

1. Fantasia clásica, *Lejos de mi pátria*, Parga.
2. *Rapsodia malagueña*, Parga.
3. *Rapsodia gallega, con un diálogo musical entre una vieja y un viejo*, Parga.

Segunda parte

1. *Fantasia sobre motivos de Traviata*, Arcas.
2. *Idílio gallego, con imitación de lira*, Parga.
3. Segunda vez que el artista tiene el honor de presentar á sus paisanos la bellísima y clásica *Alborada* del maestro Veiga, arreglada para guitarra, Parga.
4. Potpourri de aires nacionales, y el juguete *La guitarra invisible*.

Três dias mais tarde, Parga toca no Casino lucense um programa semelhante ao anterior, mas com obras novas que substituem algumas das já interpretadas (EEdGL, 1889b). Essas obras eram: *Serenata Veneciana*, que é o arranjo de Parga da *Barcarola Veneziana* op. 30, n.º 6 para piano da série Canções sem palavras (*Lieder ohne Worte*) de Gustav Mendelsshon. Também interpretou as suas *Gran jota aragonesa*, uma *Tanda de walses*, um *Ramillete de juguetes* e *Tango burlesco*. Na crónica deste concerto a modo de resumo pode ler-se (ER, 1889d):

El Sr. Parga ha alcanzado en esta ciudad éxito igual al que obtuvo en Ferrol y la Coruña, segun vimos en la prensa de ambas localidades, y al que alcanzó en cuantas poblaciones se ha presentado haciéndose aplaudir y admirar por sus excepcionales condiciones; pues que para él tan fáciles son nuestros hermosos y sentidos aires populares como las más delicadas fantasías de los maestros clásicos.

Finalmente, Parga tocou três concertos em Lugo, sendo o último para o *Orfeón Gallego* de Montes, de quem recebeu a famosa *Balada*, também conhecida por *As lixeiras anduriñas*, o primeiro verso da letra de Salvador Golpe, que no ano a seguir seria premiada no Certame musical da Corunha²⁵¹ (ELu, 1889c).

Em Vigo, Parga toca no *Liceo* o 12 de novembro. O programa inclui a grande fantasia clássica *Lejos de mi patria*, a rapsódia galega com diálogo, a alvorada de Veiga e o Idílio galego (FdV, 1889a). Depois vai à Ponte Vedra e Compostela para retornar a Vigo. Da calorosa crónica deste primeiro concerto destacamos o parágrafo final, em que o cronista destaca o carácter erudito da interpretação de Parga (FdV, 1889b):

Parga es digno de ser oído por todas aquellas personas amantes de la música, porque su guitarra es la guitarra de salón, la guitarra de concierto que interpreta la música clásica, selecta, la buena música.

Em novembro, Parga está na Ponte Vedra. Barros (2015, p. 184 e 191) dá conta de dois concertos, um deles no *Recreo de Artesanos*. Por Landín (1999, p. 313) sabemos que tocou no Casino da cidade. O diário do guitarrista pontevedrês Javier Pintos Fonseca confirma as datas de 18 de novembro quando chega Parga, e os dias 22 e 24, sexta-feira e domingo, quando realiza os seus concertos no *Liceo Casino* e no *Recreo de Artesanos*. Já em 29 desse mês apresenta-se na redação do jornal compostelano *Gaceta de Galicia* (GdG, 1889c). Em Compostela, Parga toca o dia 1 de dezembro e a crónica do concerto ressalta a série de valsas, a Alvorada de Veiga e a

²⁵¹ Trata-se este tema no apartado de orquestras na Corunha.

Rapsódia galega "en la que admirablemente imita en la guitarra á la gaita y tamboril y un diálogo entre dos viejos que resulta jocoso y entretenido. También llamó la atención una sonata imitación a cuarteto, en la cual se oyen á un tiempo mismo los distintos cantos y armonías de diferentes instrumentos" (GdG, 1889d).

No fim de semana terá agendados mais dois concertos, o sábado no *Recreo Artístico e Industrial* e o domingo, o anunciado do Casino. As novidades que aparecem nestes programas são: 1) Que a *Tanda de walses* é intitulada *¡Adios Galicia!*. 2) Que a Rapsódia galega aparece intitulada *Fiesta Gallega* "con efectos de gaita, tamboril y un diálogo musical jocoso, entre una vieja y un niño". 3) Que o arranjo da Alvorada de Veiga contém "efectos de orquesta". 4) Que o potpourri de ares nacionais é "de Jota y demás aires nacionales". 5) Que o arranjo da *Serenata Veneciana* tem "imitación de Lira" e que o *Carnaval de Venecia* tem variações "burlescas" (GdG, 1889e). Estes adjetivos que, achamos, são acrescentados pelo próprio Parga na relação de obras que envia aos jornais, são interessantes e refletem algo mais do que a necessidade de variações no programa, para evitar o desinteresse do público. Eles descrevem bem o tipo de obras virtuosísticas e também o carácter emocional do próprio Parga. São reflexo do modo em como o autor sentia essas obras e qual era a sua melhor definição, em breves palavras, para as mostrar ao público. Refletem a um tempo a capacidade de síntese, de emoção e de promoção do artista.

Com Parga aprecia-se o efeito que já tem sobre a cultura geral galega a construção, ainda incipiente, da "guitarra española". Jesús Barreiro Costoya, poeta e jornalista, colaborador em vários jornais galegos, realiza uma extensa crónica sobre Parga em que emprega este sintagma com uma miga de prevenção (GdG, 1889f):

Nada debiera decirse de las composiciones gallegas, sabiendo que Juan Parga lo es, sino fuese la ingratitud con que parece á primera vista que debe responder la guitarra española á la música regional nuestra, propia solamente para ser ejecutada en la gaita celta, tan popular y vulgarizada. Pero oyéndole interpretar con arte y sentimiento inconcebibles la "Alborada de Veiga", su "Idilio galaico" y la preciosa "Fiesta gallega", se convence uno cada vez

más de que nuestra música regional es armónica, melodiosa, sublime.

Como vemos, Barreiro Costoya faz constar a "ingratitude" como eixo da relação entre uma suposta guitarra espanhola e a música galega. Entremete também o motivo celta que mais para a frente no texto (não citado) se contrapõe à suposta origem árabe da guitarra. Finalmente reconhece que a música galega pode ser magnificamente interpretada na guitarra, como de facto consegue Parga.

Nos dias a seguir, vários músicos compostelanos organizam um evento homenagem ao nosso guitarrista. Assim em 11 de dezembro realiza-se o concerto no local da rua do Vilar onde tinha estado o *Café del Siglo*, em que toca um septimino formado pelo quarteto habitual de José Courtier, que eram Manuel Valverde, Ángel Brage e Santos Ferreras, mais três componentes que não se mencionam na crónica, mas que bem puderam ser os irmãos Gómez Veiga "Curros" (José e Gerardo) e Luís Villaverde, Riol ou algum pianista compostelano como Lens Viera (Cancela, 2013, p. 81-83). Como a noite estava de inverno, depois do evento os músicos e as amizades acabaram no quarto do hotel de Parga, onde convidou os visitantes e tocou várias obras como agradecimento. Ali pronunciaram discursos Manuel Bibiano Fernández, diretor da *Gaceta de Galicia*, o jornalista Jesús Barreiro Costoya e o violinista amador, membro da Tuna e do sexteto Curros, Mariano Fernández Tafall.

Em 14 de dezembro, Parga como catedrático de música do Conservatório de Madrid oferece o seu concerto de despedida em obséquio ao alunado da Universidade, em colaboração também como o quarteto Courtier (GdG, 1889g). No programa deste último recital em Compostela restam poucas novidades além das já comentadas para os outros, só dizer que recupera a obra de Arcas, intitulada *Batalla de los Castillejos*, e que desta volta a *Fiesta Gallega* contém um "diálogo" entre "niña, vieja y viejo". Como vemos, esta obra foi mudando as personagens que compõem o diálogo: Na primeira vez foi anunciada como diálogo entre velha e velho, na segunda era velha e menino e finalmente é diálogo entre menina, velha e velho. Com base nisto, entendemos o "diálogo" desta obra como um momento improvisatório em que Parga imitava na guitarra as vozes de crianças

e pessoas idosas, podendo fazer as combinações que considerasse oportunas, oferecendo assim mais um aliciente e novidade na obra e no concerto²⁵². A crónica desta última atuação não oferece dúvidas (GdG, 1889h):

Pocas veces hemos oído más salvas de aplausos tan prolongados y repitidos [sic] y ruidosos como los que se tributaron al gran guitarrista al finalizar cada una de las piezas.

Los estudiantes, verdaderos entusiastas del clásico instrumento español, que Parga hace hablar, gemir y suspirar con sus manos privilegiadas, estaban admirados de la expresión maravillosa, sublime, que la música alcanza en la guitarra manejada por nuestro paisano.

Dos horas duró el concierto, y todos lamentábamos que hubiesen transcurrido rápidas y fugaces; pues fueron dos horas felices, en las que el alma se extasiaba de gozo, y rebosaban de júbilo nuestros corazones, y la belleza artística aparecía en todo esplendor.

Se ha escrito tanto del amigo Parga, han dicho de él tales cosas los más galanos é inspirados escritores, que nada nos atrevemos á añadir nosotros, temiendo incurrir en redundancias. Pasma, asombra, electriza, fascina con la guitarra. Es un portento, un prodigio, un genio.

No dia a seguir, 17 de dezembro, Parga sairá de Compostela caminho de Vigo, onde toca no *Café Colón* o dia 19, com destino final em Málaga (GdG, 1889j; FdV, 1889c).

A partir daí, as notícias sobre Parga sucedem-se nos jornais galegos, esperando a sua volta e seguindo a sua carreira na Andaluzia. Por exemplo, em EEdGL (1891b), o jornal informa de uma "excursión artística por Valencia y Barcelona" que depois irá a Donostia, Bilbo, Santander, Uviéu e Xixón, chegando à Galiza no fim de maio. Uma outra possível visita seria recolhida em 1893. Em 1895 os jornais

²⁵² Antonio Romero publica em 1869 a obra de Antonio Cano *La Gallegada. Fantasía para guitarra*, que contém a indicação "Tremando e imitando el canto de una vieja". É possível que fossem os mesmos efeitos que Arcas empregou na sua obra inédita *Fin de fiesta* (Suárez-Pajares e Rioja, 2003, 74). Daí a ideia que Parga, aluno de Arcas, depois despreza e aperfeiçoa nos seus "diálogos".

galegos faziam-se eco dos sucessos artísticos de Parga na Andaluzia. Não se verificam estas visitas anunciadas. Suspeitamos que seriam projetos que ele se propunha fazer, mas a saúde não lho permitiu. No início da década de 1890 Parga deveu notar o aguilhão da tuberculose que acabaria com a sua vida em 1899 aos cinquenta e seis anos de idade (Prat, 1934, p. 235-238). Talvez fosse por isso que não conseguiu levar para a frente as ambiciosas giras e se apressou a publicar a sua produção musical, coisa que realizou em 1893.

Prat diz que Parga publicou com López e Griffó em 1893, e que imprimia o alemão Carl Gottlieb Röder, dono da casa editorial mais importante da Europa²⁵³. Mas nas notícias galegas nomeia-se uma outra editora, López e Pino, que nesse mesmo ano também publicava música andaluza para piano impressa por Röder (BNE, M/4308)²⁵⁴. Eis a carta completa que publica *El Regional* de Lugo (ER, 1893a):

Un gallego ilustre - El guitarrista Parga

Con un pseudónimo que denuncia á las leguas al notable escritor andaluz don Federico Moja y Bolívar, le dirigen á *El Globo* desde Malaga, la siguiente carta que creemos un deber nuestro el reproducir:

"Considerándolas de interés entre los aficionados al arte musical, creo oportuno solicitar la publicidad en el ilustrado diario que usted dirige para las siguientes noticias.

El insigne hijo de Galicia, Juan Parga, que por su pasmosa habilidad y delicado gusto como concertista, es llamado el Sarasate de la guitarra, colecciona actualmente sus obras para este popular instrumento, las cuales edita la casa Lopez y Pino, en las mejores condiciones materiales. Estas obras aparecen clasificadas en dos séries: una, en que figuran piezas de concierto, descripciones, rapsodias y transcripciones notabilísimas de célebres autores

²⁵³ Röder é um impressor habitual para algumas editoras espanholas. Uma breve pesquisa no catálogo da BNE oferece 30 páginas de registos de partituras impressas por Röder com o nome e até ao número de prancha de outras editoras. Concretamente no ano de 1893 há várias obras de autores espanhóis. Além disso, notar que a partitura dos Quintetos de Mozart editada pelo próprio Röder contém uma inscrição manuscrita a dizer: "Ex libris Barbieri" (BNE, M/909).

²⁵⁴ No exemplar citado da BNE, a editora López e Pino figura na rua Mártires, 2, de Málaga. Porém, o impressor, cujo nome não figura, era Röder.

alemanes y franceses y otra exclusivamente andaluza, donde por primera vez revisten su forma característica y tradicional las murcianas, malagueñas, sevillanas y otros cantos de idéntico género. Para mayor facilidad, estas últimas producciones están escritas con sencillez, á fin de que los meros aficionados puedan interpretarlas, y también llevan detalles y un mecanismo técnico más complicado, para los profesores que poseen á fondo el manejo de la guitarra.

El reputado escritor, que hace años reside entre nosotros, circunstancia que le ha permitido hacer un profundo y concienzudo estudio de los mencionados cantos y de su adaptación al instrumento en que es maestro sin rival, prepara una série de conciertos por diversas capitales de España, en las cuales dará a conocer su producción, sin olvidar las obras con que se enriquece su repertorio, y que tantas veces ha interpretado en nuestro país y fuera de él, con aplauso de las personas competentes y de cuantos, teniendo un nombre en el mundo musical, han acudido á oírle. La prensa, por su parte, ha propagado y consagrado la envidiable reputación del señor Parga, como concertista de guitarra, y pronto ha de elogiarle mercedamente como compositor.

En la seguridad de que al trasmitirle estas noticias tributo la debida justicia al afamado artista á que se refieren, queda de usted afectisimo servidor y afectuoso compañero".

Comprovamos que *El Herald de Madrid* também se faz eco desta carta e reproduz o nome da editora López e Pino (EHdM, 1893). De facto, no fundo de música para guitarra de Javier Pintos Fonseca as obras para guitarra de Parga que lá se conservam foram todas impressas por López e Pino com um estilo semelhante às de López y Griffó. A reflexão impõe-se: só está localizada uma parte da produção musical de Parga. Será que o editor López, associado com Pino, começou a publicação das obras, depois López associou-se com Griffó e continuou essa publicação mas só das peças andaluzas? Será que nunca chegaram a publicar-se as peças galegas?

Na série de tangos *Del Ferrol á la Habana*, dedicada aos seus alunos, os irmãos Mistrot, e publicada por López e Griffó, o autor evoca a história musical de uma viagem da Galiza à Havana, como tantos galegos faziam no último quartel do século XIX. Não parece, pois, que tivesse havido qualquer seleção discriminatória na hora da

publicação das obras galegas de Parga, antes disso o que parece é que uma parte da sua produção impressa aguarda silente em lugar ainda não localizado. Pelas suas próprias palavras, transcritas por Prat de uma carta de 21 de janeiro de 1898 ao seu antigo aluno José Rojo, falando-lhe da mudança que experimentou na sua vida ao deixar a carreira militar pelo cultivo artístico (Prat, 1934, p. 237):

Hoy sólo diré, sintetizando, que, desde entonces, soy hombre nuevo: guitarra modificada, música mía; pues he cantado con mi pobre numen a todas las provincias de Andalucía y otras del Norte. Hay Alhambra poema, hay poema sevillano, hay rapsodias sobre todos los cantos andaluces que toco en conciertos, hay diferentes géneros, y todo editado aquí, en Barcelona y Dotesio del Norte; hay guajiras de concierto, inéditas unas y otras publicadas, alboradas y arreglos de todas las zarzuelas hasta "La Revoltosa", en fin, que ha consagrado toda mi vida al arte por el arte y a la guitarra... para lo cual he tenido que estudiar ocho años el piano, hasta depurar a Chopin, etc. Tengo publicados Conciertos clásicos para guitarra y, por fin, creo haber llenado un vacío, haciendo en estos tiempos lo que Aguado hizo en los suyos.

Naturalmente, "el Norte" era Galiza. A referência a Dotésio e a Barcelona são mais dois caminhos a pesquisar para achar as partituras galegas. Que Parga tocava com uma guitarra de nove cordas, como diz Prat, e tinha um ponto de malabarista, típico nos guitarristas da segunda metade do século XIX, vemo-lo na imprensa galega (ECG, 1889d):

Anteanoche, en el salón de la sociedad orfeónica *El Eco*, el celebrado guitarrista ferrolano Sr. Parga, ausente de Galicia durante largos años, hizo primores en el instrumento en que no tiene rival, ante numerosísima concurrencia.

La guitarra que tañe es de nueve cuerdas; y con ella imita diversos instrumentos, el violoncello inclusive.

Además, es ambidiestro, siendo amén de incomparable ejecutante un músico consumado.

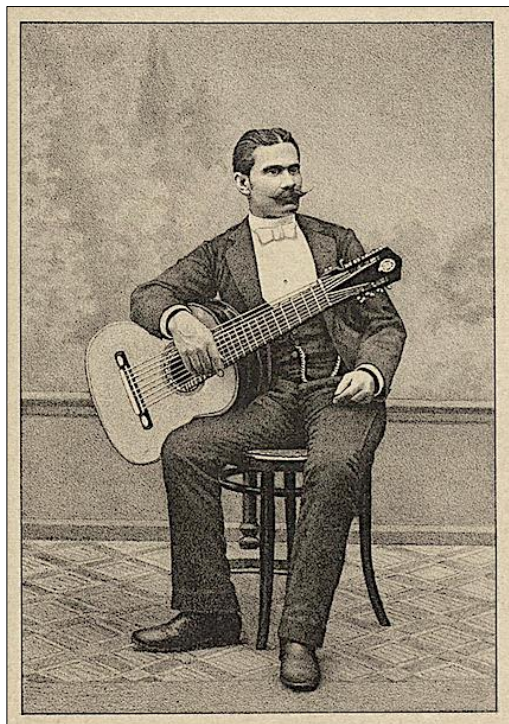
Los aplausos han sido tan ruidosos como merecidos.

Claro que Prat, desde Buenos Aires, fala com conhecimento de causa, pois possuía a guitarra de Parga, construída por Antonio Lorca que, supomos, lhe chegaria através de alguma amizade em comum. Concretamente, através dos amigos e alunos de Parga que tiveram relação com Prat: Juan Valler, José Rojo, Eduardo Mistrot e Eduardo Villar. Se Prat tinha a guitarra de Juan Parga em Buenos Aires, será que teria também as suas publicações? Sem descendência, pois Juan e Antonia não tiveram filhos, não deixaria Parga o seu legado aos seus

antigos discípulos e desse modo chegaria até Prat? Haverá em Buenos Aires um lugar inexplorado onde aguardam estas obras?

Também sabemos pela partitura da série de tangos *Del Ferrol á la Habana* que Joaquín Mistrot, irmão de Eduardo, era também aluno de Parga. Em Málaga, Parga fundou a orquestra *Nosotros*²⁵⁵, com 8 guitarristas, 5 bandurristas, 3 flautistas, 2 violinistas e 1 violoncelista, dos quais Prat recita os nomes, que se correspondem com alguns dos alunos já citados.

As duas obras de Juan



Im. 197: Retrato de Juan Parga.
Fonte: Museu da Ponte Vedra.

Parga publicadas por Suárez-Pajares e Tobalina (2017), *Alhambra* op. 29 e *Concierto*

²⁵⁵ A expressão "Nós" tem-se empregado historicamente na Galiza para todo tipo de atividades literárias e artísticas, desde o título de revistas e boletins à editora Nós e diversos textos literários. Nós dá nome a uma geração de intelectuais galegos. O uso do pronome por Parga, mesmo em castelhano, parece-nos um sintoma da cultura galega à que pertencia, precursor do uso que se lhe dará mais tarde em galego.

clásico op. 28, ainda que de diferente carácter coincidem, bem como as outras obras que se conhecem de Parga, pelo seu virtuosismo, mas não unicamente no desempenho técnico do instrumento, também nos pormenorizados e numerosos matizes, expressões e imagens visuais para tranferir ao intérprete o universo sonoro do autor: "con espresion", "flébil", "con anima", "lamentabile", "fagot" (imitar o som do fagote), "lusingando" (lisonjeiro, persuasivo), "con abandono", "incalzando" (pressionando, exortando), "affettuoso", ambas as duas obras estão pragadas de indicações a cada compasso, de tempo, de carácter, de articulação, de volume e amparadas por explicações técnicas. Ainda que a descrição da música lhe venha do seu admirado Julián Arcas, que também empregava alguns desses recursos, depois de conhecer a impressão que Parga deixou nos jornalistas galegos não estranha a sua intensidade musical, que evoca um mundo interior rico e criativo cujo ánimo foi o de brotar através da guitarra.

Da sua visita à Galiza em 1889, Juan Parga levou o conhecimento e amizade do elenco maior de músicos galegos: José Castro *Chané*, Pascual Veiga, Juan Montes, José Courtier e os músicos de Compostela. Todos o agasalharam e promoveram. O carinho da imprensa não reparou em notas e notícias da sua presença e as ruidosas palmas do entusiasmado público galego enchiam os seus recitais. Ele deixou uma lembrança permanente de virtuosismo e emoção musical, profissionalidade, criatividade e dedicação plena à música e à guitarra. Para finalizar, apresentamos uma listagem das obras de Juan Parga que temos constância de que tocou na Galiza.

Obras de música galega ou ligada à Galiza (6) compostas ou arrançadas por Parga: 1. *Lejos de mi pátria*, fantasia clássica, 2. *Rapsodia gallega. Fiesta Gallega*, 3. *Idílio gallego, con imitación de lira*, 4. *Alborada* de Pascual Veiga, 5. *¡Adios Galicia!*, série de valsas e 6. *Tango burlesco* (da obra *Del Ferrol á la Habana?*).

Obras de Julián Arcas interpretadas por Parga (3): 7. *Fantasía sobre motivos de Traviata*, 8. *Carnaval de Venecia* e 9. *Batalla de los Castillejos con imitaciones de cornetas, tambores y guerrillas: Andante, Marcha, Ataque, Plegaria, Diana y marcha*.

Obras clássicas (3) compostas ou arrançadas por Parga: 10. *La guitarra invisible*, 11. *Serenata Veneciana* e 12. *Ramillete de*

juguetes. Obras espanholas ou andaluzas (3) compostas ou arranjadas por Parga: 13. *Rapsodia malagueña*, 14. *Potpourri de aires nacionales*. Aires andaluces e 15. *Gran jota aragonesa*.

Em 1927, o poeta e jornalista Manuel José Lema González (Betanços, ca.1866 - Compostela, 1928) publicaria no jornal *El Compostelano* os versos com que abríamos este apartado. O poema completo seria escrito várias décadas antes desta publicação, em

lembrança do virtuoso guitarrista ferrolano (EC, 1927):

**O EMINENTE GUITARRISTA
GALLEGO PARGA**

(NO SEU ALBUM)

*Tocad' as gaitas gaiteiros
Que s' atopa entre nos Parga,
O guitarrista de sona
Qu' arranca d' a sua guitarra
As notas mais garimosas
Que poden ser escoitadas
Pol-os que sinten bulir
A lus d' o Arte n' a y-alma.
Vinde, vinde rapaciños
A tocarlle unh' alborada
O xenio que levantou
O nome d' a nosa pátreas
Levand' a terras alleas
As nosas dolciñas cántegas,
Españas, follas e frores
Come Carbaxall lles chama.
Vinde, vinde escoitar oxe
Esta palleta gallarda
Tenriña, rebulidora
Do noso paisano Parga,
Quen chegou ¡parece grola!
A facer da sua guitarra,
Sin roncón e sin punteiro
Perfeutamente unha gaita.*

Manuel J. LEMA.

Compostela.

Tocad' as gaitas gaiteiros
Que s' atopa entre nos Parga,
O guitarrista de sona
Qu' arranca d' a sua guitarra
As notas mais garimosas
Que poden ser escoitadas
Pol-os que sinten bulir
A lus d' o Arte n' a y-alma.
Vinde, vinde rapaciños
A tocarlle unh' alborada
O xenio que levantou
O nome d' a nosa pátreas
Levand' a terras alleas
As nosas dolciñas cántegas.
Españas, follas e frores
Come Carbaxall lles chama.
Vinde, vinde escoitar oxe
Esta palleta gallarda
Tenriña, rebulidora
Do noso paisano Parga,
Quen chegou ¡parece grola!
A facer da sua guitarra,
Sin roncón e sin punteiro
Perfeutamente unha gaita.

Im. 198: Poema a Parga de Manuel J. Lema. Fonte: *El Compostelano*, 1927.

14.7. OS IRMÃOS SALAVERRI DE MONDONHEDO

O domingo, 12 de março de 1899, a sociedade *Círculo de Recreo* de Mondonhedo acolhe a velada literário-musical organizada pela Cruz Vermelha em benefício das pessoas repatriadas, possivelmente da guerra da independência cubana (ER, 1899a, 1899b; LIM, 1899a). O evento teve diversas intervenções oratórias, declamatórias e musicais. Entre as musicais achavam-se as duas intervenções do duo de bandurra e guitarra dos irmãos Salaverri. Tocaram primeiro a jota de Pera Nebot *La Pilarica* e, em segundo lugar, a *Serenata morisca* de Ruperto Chapí²⁵⁶. No ano a seguir (ECdL, 1900b) os Salaverri tocam a série de valsas *Espiga de Oro* de Ernesto Becucci²⁵⁷ em arranjo para o duo de bandurra e guitarra na *Sociedad Católica de Obreros* que tinha organizado uma velada literário-musical.

É devido supor que Pedro Salaverri Bermúdez, a quem atribuímos no anterior capítulo ser o recetor do envelope que acompanha a guitarra Parizot e Lauriol, teria algo a ver com estes concertos. Se um dos intérpretes era Pedro Salaverri, então o outro só podia ser uma das suas irmãs: Ramona, Pascuala ou Maria Josefa. Pascuala teve descendência ao casar com Francisco Fanego Méndez, Tenente Capitão do batalhão de infantaria em Mondonhedo. Por este motivo, dadas as circunstâncias sociais das mulheres na época, entendemos que Pascuala não seria a intérprete das veladas literário-musicais, pois as senhoras casadas, mesmo que albergassem vocações artísticas, costumavam ficar fora dos cenários. Restariam Ramona e Maria Josefa, ambas solteiras e integrantes de uma família com história musical como possíveis guitarristas. Mas, há mais membros da família que poderiam ter sido aqueles intérpretes.

Pascuala teve vários filhos, entre eles Ramón Heraclio e Pedro Fanego Salaverri. Ramón, nascido em 1890, teria 9 anos no recital de

²⁵⁶ Ruperto Chapí (1851-1909) compôs a *Fantasía morisca* para orquestra em 1879 com as partes: A Granada (Andante cantabile), Meditación (Moderato), Serenata (Alegro moderato), Final (Moderato). Os irmãos Salaverri tocaram um arranjo, talvez um dos primeiros feito por eles mesmos, para bandurra e guitarra do andamento Serenata desta popular Fantasia.

²⁵⁷ Ernesto Becucci (1845-1905), compositor italiano autor de valsas, mazurcas, polcas e outras obras muito famosas no final do s. XIX.

1899 e 10 anos no seguinte recital de 1900. O seu irmão Pedro era ainda mais novo. Ambas as notícias do *El Regional* e *La Idea Moderna* referem os "jóvenes hermanos Salaverri" e comentam com admiração a sua intervenção. O concerto do Círculo de Recreo em 1899 acontecia nove meses antes do primeiro concerto de Pepito Arriola, e vários anos antes do de Manuel Quiroga com o violino, ainda que já tinha tocado em público a bandurra.

Se os "irmãos Salaverri" daquelas veladas forem Ramón Heraclio e Pedro Fanego Salaverri, eles teriam sido autênticos meninos prodígio, nascidos no seio de uma família onde o cultivo da guitarra está documentado por três gerações, fazendo eles parte da quarta geração de guitarristas. Sabemos que Ramón Heraclio foi na vida adulta músico e artista. Como gaiteiro integrou o grupo *Os Montes*, de Viveiro e também se desenvolveu nessa vila como pintor²⁵⁸.

Em 1903, de novo um Salaverri intervém noutro tipo de agrupamentos musicais: A *Sociedad Católica de Obreros* oferece em Mondonhede (ENdG, 1903) uma velada músico-teatral onde um Salaverri toca no sexteto de corda programado. O grupo estava formado pelos senhores Rodríguez Soto, Seco, Julio e Eduardo Teijeiro, Ínsua e Salaverri, sendo o evento organizado por César Seco. Passado um mês, já no ano a seguir (ENdG, 1904a) o mesmo local oferece um outro evento das mesmas características onde, o que parece o mesmo Salaverri, participa num quarteto de corda formado pelos músicos Julio e Eduardo Teijeiro, Salaverri e [César?] Seco. Temos, portanto, no início do século XX não sabemos se um ou dois Salaverri a tocar um cordofone de arco e gaita, a fazer parte da rede de músicos mindonienses.

Ramón H. Fanego Salaverri chegou a viajar em março de 1908 a Cuba com *Os Montes*, chamados pela comunidade galega, quando os surpreendeu a morte de Curros Enríquez dois dias depois da sua chegada à Havana. Durante a estadia e retorno, como representantes

²⁵⁸ Pedro e Ramón Fanego Salaverri eram primos dos mais conhecidos José María Salaverri (1859-1926) e o seu sobrinho Joaquín Salaverri (1892-1992), ambos os dois padres que destacaram, respetivamente, como sociólogo e teólogo. Para mais sobre Ramón [Fanego] Salaverri, pintor, ver Viveiro (2007). Para mais sobre José María e Joaquín Salaverri ver Araújo e Gil (1992) e Araújo Iglesias (1994).

galegos *Os Montes* foram custódios dos restos do poeta até à sua chegada à Galiza (Pinheiro, 2008, p. 69). Anos mais tarde, Ramón Fanego aparece como proprietário de um Salão de Baile em Foz que acolhe a orquestra dirigida pelo também guitarrista José Castañeda (LVM, 1916a).

14.8. A LUCENSE PAZ ARMESTO DE QUIROGA (1882-1964)

Segundo o Arquivo Diocesano de Lugo, María de la Paz Mercedes Pía de Juan y José nasceu em Pinheiras (Guntim) em 25 de setembro de 1882, sendo batizada no dia a seguir, 26 de setembro²⁵⁹. Filha do notário Juan Armesto Erro, natural de S. Mamede de Pinheiras, e de Filomena Quiroga Vázquez, de S. Salvador de Abeancos (Melide)²⁶⁰.

As breves notícias sobre a guitarrista lucense Paz Armesto de Quiroga temo-las graças a Domingo Prat (1934, p. 34) que dela diz:

Distinguida dama, ejecutante amateur de guitarra, contemporánea, española, perteneciente a una destacada familia de la alta sociedad gallega. Contrajo enlace con el distinguido Dr. Quiroga, del cuerpo médico de Barcelona, en donde está radicada. Las muchas horas diarias que ocupan las exigencias de la vida, no impiden a Doña Paz, respetable y merecido nombre por el que se la conoce, de acariciar cotidianamente la guitarra, proporcionándose su alimento espiritual. En las nobles virtudes y acciones que la adornan, recordaremos que junto con su esposo, fueron entusiastas alentadores, en el consejo, en la acción y en toda clase de medios, para la ascensión rápida y gloriosa del divino en la guitarra, Andrés Segovia. Ellos, en el año 1915, contribuyeron al triunfo del guitarrista que admiraría el mundo entero.

Antonio Quiroga Camba (1885 - 6 de agosto de 1936), médico cirurgião. Segundo informação do pesquisador e médico Carles

²⁵⁹ Libro III de Batismos das paróquias de Sta. Maria Magdalena de Mougam, S. Pedro de Navalhós e S. Mamede de Pinheiras, diocese e província de Lugo, fólho 166.

²⁶⁰ Foram os avós paternos José María Armesto, de S. Martim da Torre (Páramo) e Trinidad Erro Sáenz de Tejada, de Toro (Samora). Avós maternos, José Quiroga Salgado, de Porto Marim, e Josefa Vázquez Seijas, de Vilarbasim (Porto Marim).

Hervas Puyal, Antonio Quiroga chega a Barcelona em 1903, em 1910 licencia-se e em 1917 doutora-se. Pelas notícias sabemos que em 1911 oferece os seus serviços à Universidade de Barcelona, onde depois seria professor (LV, 1911). Ele e Paz Armesto viviam na rua Torrente de las Flores, 155, no bairro de Gràcia barcelonês. Quiroga foi nomeado membro da Junta Diretiva do Centro Galego em junho de 1924 (LV, 1924). Tudo parece indicar que, como diz Prat, o matrimónio se estabeleceu durante os primeiros anos do s. XX na capital catalã e ali desenvolveram uma atividade laboral e artística envolvidos no núcleo galego mais importante da cidade²⁶¹.

Com efeito, Andrés Segovia ofereceu um concerto o dia 4 de janeiro de 1916 nos salões do Centro Galego de Barcelona, dentro da sua gira por Catalunha e Valência (LV, 1916a). Meses mais tarde o Centro Galego acolheria o concerto do guitarrista Gonzalo González (LV, 1916b). Dada a posição do matrimónio Quiroga-Armesto e a afeição que Paz Armesto tinha pela guitarra, e que possivelmente já trazia da sua vida lucense²⁶², é plausível que a sua intervenção tanto na organização do concerto no Centro Galego quanto noutros locais da cidade tenha sido decisiva.

À procura de mais informações sobre Paz Armesto demos com a sua irmã Mercedes, clarisa em Vila Franca do Bierzo, onde se fazia chamar Sor Mercedes del Corazón de Jesús (1866-1938). Graças à arquivista da congregação soubemos que Sor Mercedes, que ingressou no Mosteiro da Anunciada com 20 anos de idade, foi a primeira cronista da sua comunidade. Antes disso ajudava ao pai como secretária da Notaria, daí que tenha passado a vida entre papeis

²⁶¹ Antonio Quiroga Camba morreria o 25 de julho de 1936, durante o fatídico verão da Guerra da Espanha que acabou com decenas de médicos na Catalunha (Calbet, Hervás e Guerrero, 2008). Carles Hervas nos informa através da arquivista do COMB, Sara Fajula, da declaração feita por Paz Armesto em 1936: "Su marido, de 49 años y no afiliado a ningún partido político, fue detenido el 28 de julio de 1936 por patrulleros desconocidos en algún lugar que ignora. No supo nada más de él hasta que identificó su cadáver dos días más tarde en el Hospital Clínico. El cadáver presentaba heridas de arma de fuego en el pecho y la mano. No sospecha de nadie".

²⁶² Lembrem-se os dados a respeito da guitarra na Catedral de Lugo e a estadia dos Valladares nessa cidade que oferecem um ambiente guitarrístico já desde a primeira metade do século. Além disso, como se verá mais para a frente, a atividade guitarrística, de grupos de plectro e de orfeões era crescente e notável na cidade de Lugo do último terço do século.

e livros. Deixou escrito o primeiro tomo da *Crónica de la Anunciada* a contar umas 400 páginas, que se conserva na biblioteca do mosteiro (Arias, 2014).

Paz Armesto, que imaginamos sempre acompanhada da sua guitarra, faleceu em Barcelona o primeiro de março de 1964²⁶³.

²⁶³ Dados do óbito no Registo Civil de Barcelona, Tomo 00291-9, página 317, Secção 3ª.

CAPÍTULO 15. GUITARRISTAS NÃO GALEGOS NA GALIZA

Valois devia ser francês, ou de ascendência francesa, um músico adotado em Compostela. Guitarrista pobre, dedicava-se a amenizar as festas populares. Assim o vemos na companhia do cego Fidel, que já tratamos, ou tocando na festividade do São José, onde a imprensa nos deixa informação sobre a sua guitarra (GdG, 1887g):

Los murgantes Valois y Compañía, tambien dejaron oir por esas calles y plazas, las cadenciosas notas, arrancadas respectivamente, á la histórica guitarra que tuvo la honra de pertenecer á un marino español en el combate del Callao y la métrica bandurria que buscó la longitud de la espalda de mas de un *maton*, en alguna romería.

Morre Valois em Compostela, no mês de janeiro de 1889, na sua casa da rua Nova. A *Gaceta* anuncia a notícia qualificando-o de "célebre por su donaire y gentileza, así como por ser el indispensable en toda romería en donde su guitarra y ronca voz hacían mover las piernas del menos aficionado a Terpsicore". Valois tocava tangos, mazurcas, peteneras, malaguenhas, ares galegos e acompanhava os cantos populares. O jornalista que redige a necrológica pergunta-se: "¿Quien alegrará mañana nuestras romerías de Santa Eufemia, Santa Minia, Peregrina y tantas otras? No lo sabemos; algunos lo harán, pero como Valois nunca. Era insustituible" (GdG, 1889i).

A imprensa, sempre ávida de notícias curiosas, não duvidava em publicar anedotas sobre guitarristas em qualquer parte da Europa. Era uma maneira de manter informados os galegos sobre a sociedade europeia, a qual era sabido que partilhava o gosto e o costume de tocar guitarra do mesmo modo que acontecia na Galiza.

Assim, no mês de abril de 1892, publicou-se em vários jornais galegos a história de um guitarrista pobre que tocava a guitarra nas

ruas de Paris. Ao falecer, deixou como herança ao seu sobrinho, chamado Luís Uhlmann, unicamente a sua guitarra. Como o sobrinho também era guitarrista, seguiu o caminho do tio e acabou tocando nos cafés. Um bom dia, num desses cafés Uhlmann brigou e acabou com a guitarra quebrada. Já na comisaria para pôr a denúncia, Uhlmann reparou em que no interior da caixa aberta pelas pancadas estava escondido um feixe de notas de Banco por valor de uma grande soma de dinheiro (GdG, 1892b).

Uma outra anedota europeia era a do guitarrista Taddey, professor em Bordéus em 1897, que se propôs bater o recorde de horas tocando a guitarra. No Teatro dos Bufos, tocou Taddey por espaço de 60 horas. Para não ficar dormido fazia-se humedecer a frente através de uma esponja que manejavam seis moços em turnos de cinco horas. Para não perder tempo em beber, um sino sob o pé servia-lhe para chamar o atendente encarregado de fornecer-lhe água. Quanto à comida, Taddey fazia um descanso de dez minutos a cada doze horas (EPG, 1897). Estas anedotas contavam-se entrementes aconteciam os recitais de guitarristas em todos os teatros. Fazemos agora um repasso pelos guitarristas não galegos mais importantes que tocaram na Galiza até ao final do século.

15.1. AGOSTINHO/AGUSTÍN REBEL FERNÁNDEZ

As primeiras notícias que achamos do guitarrista Agustín Rebel Fernández são as referentes a uma gira que realizou pela Galiza no ano 1886. A primeira é uma nota referente à cidade de Vigo onde o "concertista de viola francesa" projetava dar um concerto nalguma das sociedades de lazer (GdG, 1886a). De Vigo vai a Vila Garcia, onde toca no *Teatro de la Tertulia*. A mesma notícia anuncia próximas atuações de Rebel na *Tertulia* de Carril e no *Circo-Recreo* de Caldas (EEC, 1886). Em Compostela, já no mês de fevereiro, os estudantes universitários organizam um concerto de Rebel, também estudante, no *Teatro Principal*, partilhado com a pianista García e o sexteto Curros, do qual a *Gaceta de Galicia* publicou o programa (GdG, 1886b):

Primera parte.- Concierto de guitarra.
1º Ailema, fantasía brillante por A. Rebel.

2º Luisa, tanda de wals por idem.

3º Gavotte Stephanie, Ezibulka.

4º Pot-pourri español, arreglo de A. Rebel.

5º La Srta. de García ejecutará al piano la brillante fantasía de J. Pinilla sobre motivos de "Las Treguas de Tolomaide" del Maestro Eslava.

Segunda parte.-

1º Amar sin esperanza, meditacion de A. Rebel.

2º Célebre Aria de Stradella.

3º Variaciones sobre motivos del "Carnaval de Venecia" del Maestro Rossini, arreglo de A. Rebel.

4º El sexteto bajo la direccion del Sr. Curros, ejecutará la célebre melodía, "La primera lágrima", de Marqués.

Tercera parte.-

1º Tristes recuerdos, melodía de A. Rebel.

2º Malagueña, arreglo de id.

3º Los estudiantes de Santiago: Pasa-calles por A. Rebel.

No fim de fevereiro e já no mês de março, Rebel viaja à Corunha e ao Ferrol. Nos dias 20, 21 e 30 atua no *Teatro Romea* (ECG, 1886e): "El Sr. Rebel, ejecutó en la guitarra con admirable maestria, todas las piezas anunciadas en el programa, valiéndole cada una de ellas calurosas salvas de aplausos y mereciendo algunas los honores de la repetición". Depois foi a Lugo, onde se apresenta na redação do *El Regional*, onde interpreta o *Ave Maria* de Gounod e o *Miserere* da ópera *O Trovador* de Verdi, e atua no *Círculo de las Artes* em 27 de maio (ER, 1886a). No programa, além de algumas obras antes vistas, figuram: 1. *Airam*, fantasia brilhante, 2. *Mil Flores*, suite de valsas, 3. *Mercedes*, melodía, 4. *La caja de música*, imitação, 5. *Arturo*, suite de valsas e 6. *Jota aragonesa* de Arrieta (EEdGL, 1886).

A sua gira continuava por Monforte de Lemos e Ourense, e aí perdemos a pista do nosso guitarrista até ao ano de 1897 em que volta a aparecer em gira de concertos pelos balneários da Toja e Mondariz (LCG, 1897) e como membro do *Trío España*, formado pela prestigiosa bandurrista Miss Zaida, o seu habitual companheiro, o

guitarrista J. Asensio, e agora Agustín Rebel como componente estrela. Tocam no *Café Méndez Núñez* da Ponte Vedra e no *Teatro Arrufana* de Marim²⁶⁴ (LOp, 1897a; LVdM, 1897). Mais tarde, vemos Agustín Rebel nos cafés de Lugo e, depois de estar em Ourense, projetaria voltar a Compostela (EEdGL, 1897a; LCG, 1897e).

As giras continuadas por território galego, não somente nas cidades mas também em vilas mais pequenas, emite a suspeita de que Rebel Fernández fosse do país. Mas o seu repertório carente de peças galegas, a falta de contato com os guitarristas galegos do seu tempo e a sua associação com dois músicos não galegos, como Zaida e Asensio, fazem pensar que fosse um guitarrista espanhol que entre 1886 e 1897 visitou Galiza. É ao mudar-se a Lisboa que Agustín passa a ser Agostinho para exercer como concertista e professor de música.

De 1898 é a carta manuscrita que Rebel Fernández dirige à Câmara municipal de Vila Franca de Xira, na área metropolitana de Lisboa, para realizar um recital na Escola Conde de Ferreira dessa localidade, que publicamos no apartado dos anexos²⁶⁵. Nos anos a seguir teremos notícia de Agostinho Rebel através do seu aluno prodígio, o famoso guitarrista de fado Martinho d'Assunção (PdF, 2010), e por ter publicado em Lisboa dois métodos de guitarra: *Método elementar progressivo para Guitarra Espanhola* e o *Novo método para Guitarra Española Elementar e Progressivo*. Infelizmente não há informação, quer nos métodos, quer na Biblioteca Nacional de Portugal, que nos informe das datas em que foram publicados. Porém, podemos fazer alguma especulação. No prefácio do *Novo Método*, o segundo em ser publicado, o autor afirma:

A prática, que tenho de cinquenta anos de vida artística e, portanto, de observação constante e cuidadosa, me deram elementos valiosos para deduzir regras que facilitam a execução de uma peça, constituindo uma técnica correcta ao alcance de todas as inteligências.

²⁶⁴ Quase nada sabemos deste teatro marinense, que deveu pertencer a alguma família da zona pois o apelido Arrufana, que é também um topónimo, é comum na vila de Marim. O teatro documentamo-lo nesse ano de 1897, em 1902 e 1911 (EAn, 1902b; EDdP, 1911).

²⁶⁵ Agradecer à funcionária e poeta Lénia Regina Oliveira, do Arquivo Municipal de Vila Franca de Xira, a sua amável ajuda para conseguir esta prova da presença de Agostinho Rebel Fernandez em Lisboa.

As primeiras notícias que temos de Rebel como concertista, sendo ele um jovem estudante, são de 1886. Somando cinquenta anos a essa data dá a década de 1930 como possível e aproximado momento de publicação do seu segundo método. O primeiro, que não oferece qualquer pista semelhante, teria sido publicado antes. Ambos os métodos foram publicados a duas colunas, português-castelhano, pelo editor alemão fixado em Lisboa, Paul Maria Rassing. Pouco sabemos de Rassing, só que em 1928 dirige uma revista de relacionamento português-alemão e em 1931 publica um pequeno livrinho esotérico sobre quiromancia²⁶⁶.

Porém, e ainda sendo o mesmo editor, os dois métodos apresentam características tipográficas bem diferentes. Quanto à estrutura, o *Método elementar* finaliza na primeira parte dedicada ao desenvolvimento da mão direita. Isto poderia indicar a falta de uma segunda parte dedicada à mão esquerda, mas nos dois exemplares conservados pela BNP existe a falta dessa segunda parte (cotas: M.P. 1366 V. e M.P. 1638 V.). Então, ou temos dois exemplares com a mesma falta, ou é que o método foi inicialmente publicado assim.

Essa segunda parte dedicada à mão esquerda aparece no *Novo Método*, o qual reproduz integralmente o primeiro acrescentando no início um prefácio e umas explicações teóricas, que somente aparecem em português, mais a segunda parte, de tipografia e ordenação linguística completamente diferente da primeira, com elementos técnicos mais complexos e, além dos exemplos e exercícios, também há uma valsa intitulada *Campanadas* e um *Estudio final*, a estabelecer o nível técnico a atingir após realizar os exercícios anteriores.

O *Método Elementar* está dedicado à senhora Maria dos Prazeres Franco. Ainda que quase nada sabemos da vida pessoal deste guitarrista, conseguimos traçar um perfil da mulher a quem ele dedica o seu primeiro método, o qual nos dá uma ideia do ambiente que conheceu Agostinho Rebel em Lisboa. Maria dos Prazeres Franco nasce em Vila Franca de Xira, em 24 de julho de 1883, e morre na

²⁶⁶ A revista *Nord und Sud. Norte e Sul: Revista independente para estreitar as relações intelectuais e económicas entre os povos de língua portuguesa e alemã, sem finalidade*, a BNE tem exemplares de 1928 a 1929. Achamos uma nota da *Gazeta de Coimbra* a anunciar o começo da publicação (GdC, 1928). E o livro sobre quiromancia *Handelsekunst als Wissenschaft* [Quiromancia como ciência], editado por P. M. Rassing, Lisboa, 1931.

freguesia de São Sebastião da Pedreira, em 3 de dezembro de 1964²⁶⁷. Filha do que fora secretário da Câmara de Vila Franca de Xira (1867-89), Mariano António Franco e de Sophya Eugénia Amado da Fonseca, casou com Augusto Pereira Vera-Cruz (1862-1933), natural da Ilha do Sal, Cabo Verde, e conhecido como Senador Vera-Cruz, por ter sido durante a 1ª República, por quinze anos, senador pelo círculo de Cabo Verde. Uma irmã de Maria dos Prazeres, Aida Franco, foi a mãe de Alberto Franco Nogueira, embaixador e ministro com Salazar, que também nasceu em Vila Franca de Xira.

Desconhecemos os motivos pelos que Maria dos Prazeres Franco figura como dedicatária no primeiro método publicado por Agostinho Rebel, mas é possível supor que a relação que mantinham seria a de professor e aluna bem posicionada, que poderia ter ajudado no financiamento ou na organização da edição. Talvez professor e aluna se conhecessem em 1898, em Vila Franca de Xira, ou a partir dessa data, se é que Rebel teve continuidade como concertista e professor na cidade.

Por último, deixamos uma relação das obras interpretadas por Rebel nos seus concertos na Galiza, onde notamos a falta de música galega, a profusão de obras próprias e um gosto pelos títulos com nomes de pessoas, talvez do seu alunado, como Tárrega. Assim, Luisa, Mercedes, Arturo. Só que Rebel às vezes coloca-os à inversa: *Ailema* é Amélia, *Airam* é Maria. Infelizmente, não conseguimos localizar nenhuma das partituras correspondentes a estas obras.

Música composta por Agostinho Rebel Fernandez: 1. *Ailema*, fantasia brilhante, 2. *Luísa*, suite de valsas, 3. *Amar sin esperanza*, meditação, 4. *Tristes recuerdos*, melodia, 5. *Los estudiantes de Santiago*, passa-ruas, 6. *Airam*, fantasia brilhante, 7. *Mil Flores*, suite de valsas, 8. *Mercedes*, melodia, 9. *Arturo*, suite de valsas, 10. *La caja de música*, imitação, 11. *Preludio Sinfonia*, 12. *El Arpa Eólica*, 13. *Gran Wals de Salón*, 14. *Campanadas*, valsa, 15. *Estudio final*, 16. *Pot-pourri español*, 17. *Aria de Stradella*, 18. *Variaciones sobre motivos del "Carnaval de Venecia"* de Rossini, 19. *Malagueña*, 20.

²⁶⁷ Dados obtidos no arquivo da Torre do Tombo, SGU Microfilme 2358, livro de Batismos vol. 4 1882-1886, Arquivo Distrital de Lisboa, Arquivos paroquiais, Concelho de Vila Franca de Xira, n.º 49, datas extremas 1884, 6 páginas. Igreja paroquial de São Vicente Martyn.

Ave Maria de Charles Gounod, 21. *Miserere* da ópera *O Trovador* de Verdi, 22. *Jota aragonesa* de Emilio Arrieta e 23. *Gavotte Stephanie*, de Alphons Czibulka.

Note-se que o *Miserere* verdiano é a mesma obra que também arranjou Agustín Gómez em Buenos Aires, mais ou menos pela mesma época. A ária atribuída a Stradella deve ser ária de igreja *Pietà Signore*, que ainda hoje se conhece por "Ária de Stradella", célebre, mas impossível ser composição do barroco bolonhês Alessandro Stradella (1643-1682). Antes, lemos na ficha da BNE, cota MC/514/21, que se trata de uma composição do belga François-Joseph Fétis (1784-1871).

15.2. REINALDO ALVARES VARELA

Nascido talvez em Guimarães, ou alguma outra cidade no Norte de Portugal, Reinaldo Varela compunha a música e as letras das suas próprias canções e fados. Entre 1870 e 1900 ele morou no Porto, o que lhe permitiria um frequente contato com a Galiza. Na imprensa galega registam-se atuações de Reinaldo Varela entre o ano 1883 e o 1903, cumprindo vinte anos de relação com músicos galegos. Tocava um instrumento chamado de cítara pela imprensa galega, que seria uma guitarra portuguesa ou um cistre semelhante à guitarra portuguesa, no estilo do alaúde de Cee²⁶⁸. Em 1883, o *Liceo Brigantino* da Corunha integrou Varela num evento músico-dramático em que tocou a 'cítara' com Chané filho à guitarra, interpretando uma versão do *Carnaval de Venecia*, uma fantasia sobre *Luzia di Lamermoor*, uma série de valsas e acabou com um fado português (LB, 1883). Em 1899 dá recitais por toda a Galiza com o seu aluno António Roberto, uma criança prodígio de 12 anos que o acompanha à guitarra (EDdP, 1899). Em 1903 o orfeão *El Eco* é recebido com boato em Lisboa, onde Reinaldo Varela participa acompanhado à guitarra por um dos orfeonistas galegos, José Edreira (EAn, 1903b). Prudencio Landín (1999, p. 313) diz sem dar datas que além do Varela, também um outro guitarrista português, de apelido Peixoto, tocou no *Casino* da Ponte Vedra. E, com efeito, acha-se na imprensa a

²⁶⁸ Ver Francisco González no apartado de construtores.

tocar em Compostela e Ponte Vedra, acompanhado de um tal Varella Ottoni (GdG, 1885a, 1885b). Um comentário nessas notícias alude à frequência com que chegam músicos portugueses à cidade da Ponte Vedra.

15.3. CASIMIRO TARANTINO NICOLAU

A relação deste guitarrista valenciano com a Galiza começa, segundo as nossas informações, quando a sociedade galega na Havana, *Aires d'a miña terra*, encomenda-lhe a tarefa de formar e dirigir a orquestra e coro da sociedade. Nesse momento, o jornal *Galicia Moderna* (1886) publica uma notícia a modo de anúncio da encomenda que, assinada por um membro da sociedade, relata o que poderia ser uma biografia parcial do guitarrista até à sua chegada a Cuba:

Este tan inteligente como modesto profesor de música á quien la entusiasta Directiva de la simpática Sociedad Aires d'a miña terra ha encomendado la educación musical de los apreciables jóvenes que en plazo quizá no muy lejano han de constituir la orquestra de esa floreciente Asociación, bien merece por su talento no escaso, sus conocimientos no pequeños y su modestia que apenas se concibe, por lo excesiva, en este siglo de las reputaciones fabricadas por el propio cosechero, ser cuando menos un poco conocido de los lectores de Galicia Moderna.

Tarantino teria nascido em Valência, estudado música em Madrid e realizado diversas tournés pela Espanha na segunda metade do século XIX. Por motivos de saúde, durante um tempo teria estabelecido a sua residência em Santander, onde abriria uma academia de música e dirigiria uma orquestra de guitarras, bandurras e flautas. O jornalista cita uma notícia do santanderino *El Eco de la Montaña*:

Anoche tuvimos el gusto de asistir á una reunión que para complacer á varios amigos, dispuso acertadamente el distinguido profesor de música D. Casimiro Tarantino, en el local de su academia.

Agradabilísimo en extremo fué el tiempo que pasamos oyendo las diferentes composiciones musicales que ejecutó en la guitarra, su instrumento favorito. Todas ellas fueron magistralmente interpretadas, haciéndonos conocer los profundos conocimientos musicales del Sr. Tarantino y el gusto con que este distinguido artista sabe ejecutarlas.

Cuantos instrumentos existen conoce el Sr. Tarantino, y de ello nos dió anoche buena prueba tocando el piano, la flauta, la bandurria y la guitarra; estos dos últimos los domina completamente...

De Santander, Tarantino foi ao México onde no *Casino Español* organizou também uma academia de música onde formou a *Estudiantina Española*, que se apresentou junto do tenor Massanet. Depois disso poderia ter ido a Cuba, pois em 1888 vemo-lo já como regente da secção filarmónica masculina e prestes a constituir uma secção feminina (ECG, 1888b).

Desse modo Tarantino entra em contato com a Galiza europeia e em 1889 está no Ferrol, participando na homenagem a Joaquín Jofre, filántropo cujo apelido dá nome ao atual Teatro ferrolano (ECG, 1889a). A notícia do evento não é explícita, não sabemos se Tarantino interpretou uma obra sua, ou se foi a orquestra do *Círculo Bretón*, sociedade musical ferrolana encarregada da homenagem, em qualquer caso, no programa figurava uma mazurca intitulada *Coruñesa*, da autoria de Tarantino²⁶⁹. Dez anos mais tarde Tarantino visita Corunha e embarca para a Argentina. De Tarantino *La Voz de Galicia* diz na sua despedida (EEdG, 1899a):

Un notabilísimo artista, amante sincero de Galicia, apasionado como pocos de la música gallega é intérprete muy afortunado de los dulcísimos cantos de nuestro país, el concertista de guitarra D. Casimiro Tarantino, marcha hoy en el vapor *Rosario* á Buenos Aires.

Dois meses mais tarde vemo-lo à frente de mais uma academia de música, situada na rua Cerrito, n.º 50 de Buenos Aires (EEdG,

²⁶⁹ O resto do programa completava-se com música de autores locais e membros do *Círculo Bretón* como J. Pérez, Espinosa e H. Suárez (ECG, 1889).

1899b), seis anos antes de que Julio Sagreras abrisse a sua (Prat, 1934, p. 278). Prat inclui Tarantino no seu Dicionário (p. 311). Dele diz que chegou a Buenos Aires no início do século, que publicou um método em 1906 e que morreu ca.1920. Ainda que sabemos que a chegada de Tarantino na Argentina foi em 1899 e que o seu método foi publicado ca.1900, para a data de falecimento vamos confiar em Prat posto que não temos mais dados. No tempo passado na Galiza, na Havana e na Argentina em relação musical com as sociedades galegas, Tarantino realizou um intenso e iniciático trabalho docente que vemos refletido no Fundo Local de Música de Rianjo (FLMR), onde se conserva um exemplar da 2ª edição do seu método para guitarra, publicado na Argentina. Em 1900, a *Academia de Bellas Artes* bonaerense adotou o método de Tarantino como livro de texto, sendo já catedrático de guitarra e solfejo o virtuoso Julio Sagreras. No apartado dos anexos onde descrevemos este conjunto de partituras ampliamos a informação sobre o *Método para Guitarra* de Casimiro Tarantino.

15.4. JOSÉ FOLA E EDUARDO DEL VANDO

O deputado pelo Partido Galeguista em 1936, Ramon Suárez Picallo, escrevia já no exílio umas emocionantes crónicas desde Chile a modo de memórias da sua vida política na Galiza. No capítulo intitulado *Miting* a jornada acabava com uma representação dramática de uma obra de José Fola Itúrbide (Suárez, 2008, p. 338). Seria este dramaturgo um parente do matemático valenciano Apolinar Fola Itúrbide, membro da *Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* desde 1883? (RAC, p. 134) E, ambos Folas, seriam familiares do guitarrista Fola Itúrbide que se menciona na imprensa galega? (ELu, 1893a):

Al mismo tiempo que hablan los periódicos de un notable guitarrista español, el señor Fola Itúrbide, que ha dado conciertos en que se ha venido á demostrar que la guitarra es tan artística como el arpa; mientras se anuncian fiestas en todos los salones y los teatros rebosan gente y bienestar, en un solo día mueren heladas dos personas, y tres se suicidan. El drama y la comedia marchan juntos, y como he dicho muchas veces, si la riqueza no comprende sus

deberes, y si el mundo no se influye más por el catecismo ó por el altruismo, el desequilibrio de las sociedades modernas puede llevarnos á algo muy grave.

Suspeitávamos que este Fola, ou Fole (sic), fosse o nomeado por Landín (1999, p. 313) junto a Juan Parga, quando diz que ambos os dois tocaram, por separado, no *Casino* da Ponte Vedra. E as nossas suspeitas viram-se confirmadas quando tivemos acesso ao diário do guitarrista pontevedrés Javier Pintos Fonseca, quem anota em 19 de outubro de 1890 um concerto de guitarra por José Fola no *Casino* em que tocou a valsa *Las Sélfides*, *Polonesa* e *Rondeña* de Julián Arcas, a *Marcha fúnebre* de Thalberg, que poderia ser também o arranjo de Arcas, e uma *Gran Jota* da sua própria autoria. O motivo da estadia de José Fola na Ponte Vedra explica-o também Javier Pintos quando anota em 1 de setembro de 1890:

El notable guitarrista D. José Fola vino a Pontevedra a pasar una temporada con su suegro D. Montiel, Jefe de Fomento de esta provincia.

Con él toqué la guitarra en su casa y en la del Yngeniero Jefe de Obras publicas D. Alejandro [C.?].

Assim que parece haver indícios suficientes para afirmar que o dramaturgo castelhonense José Fola Igúrbide (18??-1918), assim chamado pela Universitat Jaume I, em cujo repositório pode consultar-se a sua obra digitalizada, tinha sido também um bom guitarrista. Pintos Fonseca conserva um recorte de imprensa do *Diario de Pontevedra* (1890) em que se afirma que:

En una reunion de corto número de amigos en *petit comité*, tuvimos el placer de escuchar y ver el notable guitarrista español don José Fole, verdadero maestro en el nacional instrumento, que ha alcanzado repetidos éxitos en el extranjero y recientemente en la capital de Francia.

Como no desconfiamos de poder escuchar al Sr. Fole en otra sesion más solemne, para entonces dejamos ocuparnos del artista y de su mágica guitarra con más detenimiento, limitándonos por hoy a á consignar que ayer ha sido sinceramente admirado por cuantos le

escucharon, maravillandose de su prodigiosa ejecucion, de su sentimiento artístico delicado, de su manera de decir frases que parecen brotar de un instrumento ideal, y hasta de las condiciones de éste que, colocado en un aparato perfeccionado por el mismo artista, adquiere una sonoridad extraordinária, venciendo así la deficiencia que los primeros maestros de la guitarra han encontrado siempre para determinado género de música y en especial para la clásica.

Não sabemos se o jornalista se estará a referir a um aparato para amplificar o som que na Valência de fim do século estava tanto na moda, como se comprovará mais para a frente quando tratemos o tema do ressoador *Terraza* que as lojas de música na Ponte Vedra e Vigo tinham à venda, cujos anúncios registamos por volta do ano 1900. A crónica da atuação de Fola parece indicar a sua autoria do aparato, o que condiz com a sua formação como filósofo e matemático. Fola divulgaria o seu invento durante a estadia familiar na Ponte Vedra e, dada a relação de amizade entre Javier Pintos e o industrial López Paratcha²⁷⁰, dono de um dos armazéns de música pontevedreses, esta pode ser a origem do interesse das lojas galegas por este tipo de sistema de ressonância para guitarras.

No fundo de partituras manuscritas de Javier Pintos Fonseca também achamos uma da letra do guitarrista andaluz Eduardo del Vando, assinada em 30 de junho de 1909. Trata-se da *Mazurka de los paraguas* em arranjo de Tárrega, que del Vando quis fazer chegar a Pintos. Já em 1893 Fola e del Vando se conheciam e tocavam juntos em Madrid (EPo, 1893). De um ano mais tarde é o anúncio de del Vando onde diz que se acha em Sevilha como professor de "flamenco y serio a domicilio y en su casa Plaza del Duque de Alba, 1, pral. izquierda" (EHdM, 1894). Mas não seria até 1905 que Eduardo del Vando Sáez viria à Galiza, apresentado como professor da infanta Isabel²⁷¹, chegando a Vigo no mês de junho sendo contratado para

²⁷⁰ Pintos inclui Paratcha no seu diário quando dá a notícia da abertura do armazém de música, em 1897, e nas páginas finais, na relação de amizades e datas de nascimento, onde anota que Paratcha nasceu em 5 de outubro de 1865.

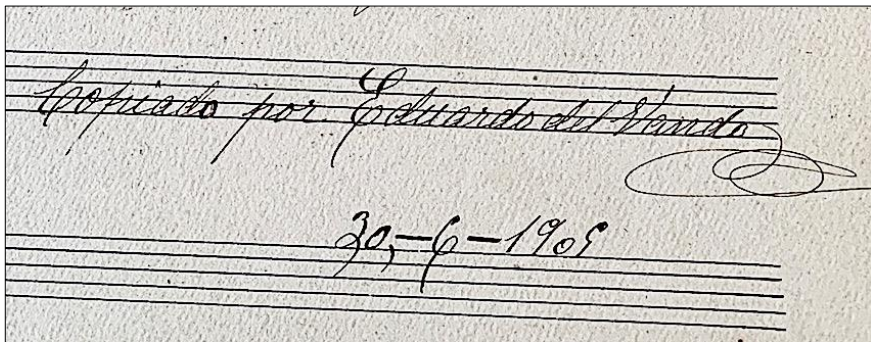
²⁷¹ Entendemos que esta infanta Isabel seria a Princesa das Astúrias, filha primogénita de Isabel II que nasceu em Madrid, em 1851, e morreu em Paris, em 1931.

trabalhar como guitarrista no *Cinematógrafo Sanchís* situado na rua de Policarpo Sanz (NV, 1905e, 1905f, 1905g):

El mayor éxito y suceso de la noche lo constituyó el célebre concertista de guitarra D. Eduardo del Vando Sáez.

Al principio gustó en su repertorio de aires populares, pero en las últimas sesiones en que ejecutó parte de su extensísimo repertorio de música de concierto, hizo tales filigranas, que el público le premió con una entusiasta ovación.

Del Vando continuaria tocando no *Cinematógrafo Sanchís*. No final do mês vai à Ponte Vedra, onde provavelmente conhece Javier Pintos Fonseca e cabe pensar que falariam do seu amigo comum José Fola (1905h).



Im. 199: Assinatura de Eduardo del Vando, 1909.
Fonte: Fundo Javier Pintos Fonseca.

Del Vando tocara na Ponte Vedra e depois iniciaria uma extensa gira por Portugal, onde percorreria os melhores teatros em Lisboa, Cascais, Porto, Estoril, Figueira da Foz e Espinho (NV, 1905i). A notícia conclui informando da intenção de del Vando de passar uma longa temporada em Vigo. E, com efeito, assim se constata na imprensa, onde no mês de outubro começam a aparecer os seus anúncios como professor de guitarra instalado já na Praça Argüelles, n.º 2, 2º esquerda (NV, 1905j). A partitura de Tárrega copiada por del Vando para Javier Pintos, realizada em 1909, poderia

estabelecer, além da amizade entre ambos os guitarristas, uma aproximação ao período de estadia de del Vando na Galiza.

15.5. TÁRREGA, TOST E OUTROS CATALÃES

Apesar da influência que teve sobre os guitarristas galegos no final do século e primeira metade do s. XX, Francisco Tárrega nunca visitou Galiza, mas os jornais galegos espelharam algumas notícias sobre ele, como a do seu falecimento em 1909 e a crónica do concerto de 1879 em Madrid, recital em que tocou a solo e a duo com uma jovem Clemencia Llerandi à guitarra, que seria depois a grande atriz e cantora de zarzuela (ETr, 1879). Em Canut (2015, p. 285) lemos que Llerandi era o par musical e sentimental de Tárrega.

Em 1892 localizamos o guitarrista Rafael Tost Marias na Galiza durante os meses de outubro e novembro. Tocou em Lugo, Ferrol, Corunha, Betanços e Compostela (GdG, 1892i):

Con objeto de que el público de Santiago pueda oír al mencionado artista y á petición de varios de sus admiradores que en la noche del Domingo tuvieron ocasión de aplaudirle en el "Club Velocipedista", el dueño del Café Español le ha rogado detenga un día más su marcha y dé otro concierto de guitarra en el mencionado establecimiento.

Em 1893 o duo de violino e guitarra formado por Braró (ou Braré) e Perdire (?), professores do Conservatório de Barcelona, tocam em Ourense (ER, 1893c). Ainda que não temos constância, parece claro que estes profissionais teriam tocado também noutras cidades dentro de uma possível gira pela Galiza.

15.6. A FAMÍLIA NEBOT

Manuel Pere Nebot, ou Pera Nevot, era um antigo membro da família Nebot, de origem valenciana, famosa pela sua formação familiar de grupos de plectro. É possível que fosse o pai de Manuel Nebot Forner, que era por sua vez pai de Santiago (n. 1909), Carmen (n. 1911) e Lola (n. 1913) que atuaram na Galiza nas primeiras

décadas do s. XX (Rey e Navarro, 1993, p. 147). Manuel Pere Nebot atuava como guitarrista no *Café Méndez Núñez* de Vigo em 1894, acompanhado de uma criança de nome Amparo, que "maneja con igual facilidad y arte la guitarra, el laud y el mandolino" (FdV, 1894). Nesse concerto tocou um pot-pourri intitulado *Un paseo por España* que, segundo o jornalista, era de "originalidad poco comun" e "valió al Sr. Pera Navot muchas demostraciones de agrado y no pocas felicitaciones". Pere Nebot aparece na hemeroteca galega como autor, ou arranjista, da jota *La Pilarica* e da obra *Los diamantes de la Corona, Gran Bolero* de Scribe (Casares, 1994, I, p. 465). Figura também a *Gran Jota* de Manuel Nieto arranjada por Pere Nebot para bandolim e piano no arquivo de Canuto Berea, na Corunha, com a cota M-524.

O Trio Nebot, que tocou na Galiza em 1906 e 1909 (NdV, 1906d; GdG, 1909a, 1909b), estava formado por Manuel Nebot Forner (filho) e duas irmãs dele cujos nomes não nos chegaram, mas uma delas bem poderia ser aquela Amparo que tocava com o pai em 1894. Em 1909, Manuel estava já casado com Dolores Boigues Martí e quando se achavam de gira em Compostela, nasceu Santiago, que por isso leva o dito nome (BA, 1999a, 1999b).

Parece-nos, portanto, que podemos definir três gerações de músicos da família Nebot: o já aludido Manuel Pere que esteve na Galiza no fim do século XIX. Os filhos deste, Manuel e as suas irmãs, Amparo Nebot Forner e uma outra, a integraram o *Trio Nebot* que atuou na primeira década do s. XX. E, mais tarde, Santiago, Carmen e Lola, que junto com o pai Manuel integraram o *Quarteto Nebot* que atuou em Compostela em 1922 (EC, 1922). A revista *Alzapúa* (BA, 1999c) publicou de Santiago Nebot o *Capricho, mazurca de concierto* para bandolim e piano. Na *Biblioteca de Ciudad Real* (UCLM) conserva-se uma fita de cassete a conter a gravação de um disco de 78 rpm com música da *Rondalla Nebot*, com data indeterminada do s. XX e música de jotas aragonesas²⁷².

²⁷² Face A: "Ven y pínchame una vena; y La Magallonera: Jotas aragonesas / aut.: A. Abad Tárdez; int. Conchita Pueyo con la Rondalla Nebot. San Sebastián: Columbia, 19...". Face B: "Que no deja de rodar; Virgen del Pilar no olvides: Jotas aragonesas / A. Abad Tárdez". Cota: DISCO 2652. Biblioteca de Ciudad Real, Universidade de Castilla-La Mancha.

15.7. TRINIDAD HUERTA, TOBOSO E MAIS GUITARRISTAS

Em agosto de 1856, o duo de bandurra e guitarra formado por Francisco Navarro e um tal Alegria toca num teatro de Vigo (LO, 1856). Achamos vários Navarros no trabalho sobre mulheres guitarristas de Eulalia Pablo Lozano: um duo de bandurra e guitarra formado por varão e mulher chamado *Hermanos Navarro* que atuam no começo do s. XX, que devem ser os mesmos que formam trio com Pavón, e duas mulheres, violinista e pianista, María e Susana Navarro também da mesma época (Pablo, 2009, p. 41, 114 e 158). Não sabemos se teriam relação com este Francisco Navarro, que é de uma geração anterior. Do guitarrista Alegria, nada sabemos.

O excelente guitarrista José Martínez Toboso tocou com grande sucesso em 1886 em Compostela. Toboso realizou diversos concertos no *Café del Siglo* nos dias 25, 26, 27 e 28 de novembro daquele ano (GdG, 1886d):

No decimos nada exagerado al consignar que no se recuerda en Santiago otro guitarrista del reconocido mérito del señor Martinez Toboso; así lo supo apreciar el escogido público que asistió al citado café, aplaudiendo estrepitosamente y felicitando al tan modesto como entendido artista en los diferentes números que ha ejecutado.

Toboso tocou numa guitarra de onze cordas uma *Polonesa fantástica*, a mazurca *Celestial*, danças de *La Gioconda* de Ponchielli, a obra *Rondalla aragonesa*, uma fantasia da "operita" *Noche y día*, a *habanera Pastora*, a gavota *Stephanie*, a fantasia da ópera *A Africana* e *Ayres andaluces* (GdG, 1886d).

Sobre Trinidad Huerta (1800-1874) escreve Varela Silviri, sempre defensor dos músicos e da música, este breve comentário publicado na revista *La España Musical* (14 de fevereiro de 1874) e reproduzido em Suárez-Pajares e Coldwell (2006, p. 51) de onde o tomamos:

El célebre Huerta, guitarrista español de nuestros días, es uno de los primeros profesores modernos. A pesar de esto, su vida ha sido siempre muy angustiosa; y para colmo de su desgracia, se vio estos

últimos años reducido al triste estado de músico ambulante, por las calles de París. Con razón puede decirse que en España no se protege el mérito de los artistas; y que su jubilación, en virtud de los años consagrados al estudio, es probablemente la miseria...

Temos observado um século antes esta mesma reflexão em Ferandiere (1771), que denuncia o "poco premio" que têm os músicos na Espanha, o qual não deixa de ser um curioso paradoxo, especialmente quando referido a guitarristas. Em junho de 1895 um jornal galego celebrava o nascimento de Huerta, junto de outras personalidades artísticas nascidas no mês de junho em diferentes anos, como Offenbach e Inzenga, Afonso X, Rembrandt e o cientista Isaac Peral (EEdGL, 1895b). Huerta era conhecido na Galiza desde a primeira metade do século XIX, prova disso são as várias obras contidas no Álbum de Fernando de Torres Adalid (ver catálogo).

Mas, uma informação curiosa sobre Huerta nos vem da mão dos musicólogos galegos Ramón de Arana e Indalecio Varela Lenzano. A respeito da polémica sobre a composição do *Hino de Riego*, que já temos tratado, Arana e Lenzano acrescentam que Huerta se atribuía a composição da música. Estes dois musicólogos refutam tanto algumas afirmações de Varela Silvari quanto as de José Inzenga e asseguram que a composição da letra do hino é do militar Evaristo San Miguel (LIM, 1901):

Huerta, el famoso guitarrista alicantino, se atribuía la pertenencia de la música, aunque no con tanto orgullo como la del bolero de *Lola Montes* ó la respuesta al sentido canto irlandés que Flotow popularizó en su ópera *Martha*. Contaba, pues, el eminente guitarrista, que hallándose un día en compañía del que fué después general San Miguel, tarareó una canción francesa que empezaba con la música que forma la primera parte de las tres de que se compone el Himno, canción de no escaso mérito y cuya letra en español, mal adaptada por cierto, dice así: "no, no, no, no, no, no, no quiero casarme, que es mejor, que es mejor ser soltero. Y siempre placentero, del mundo, del mundo gozar".

Estas *jaculatorias de un solterón recalcitrante*, según Díaz de Benjumea, inspiraron *las aleluyas de un patriota conmovido*. Huerta se encargó de componer la música restante, á saber, una

respuesta, que no es otra cosa la segunda *stanza*, y un *finale* ó resolución neutra, que lo mismo puede servir á la música antecedente que á otra cualquiera, para coronar la invención del poeta.

A atribuição da letra a San Miguel tem pouca solidez e a composição da música do hino continua a ser hoje uma incógnita. Torres (2014) afirma que o papel de Huerta com o *Hino de Riego* seria unicamente o da sua difusão, dado o amplo público ao que chegou o virtuoso alacantino. Nós, ao lermos o arranjo para guitarra publicado em Suárez-Pajares e Coldwell (2006, p. 92-93) vemos que Huerta lhe deu uma forma clássica e o elaborou para ser tocado como música de salão. Um dos elementos curiosos é que coloca na segunda parte duas indicações de percussão e trombetas, não sabemos se imitando as interpretações reais da época ou introduzindo estes elementos de modo teatral na sua versão da peça. Em qualquer caso trata-se de um arranjo pessoal cujo autor é sem dúvida o eminente Huerta.

15.8. TOCAORES NA GALIZA

Registamos em 1885 dois concertos do *tocaor* de flamenco Pucheta, José Baldeolivas, que acompanhava as *cantaoras* Maria e Teresa. Tocaram na Corunha, no *Café de Mazzantini*, e em Compostela, no *Café del Siglo* (GdG, 1885d; DdAC, 1885).

Um tal Águila toca por dois dias no Salão *Terpsícore* de Lugo, situado na rua do Progreso, acompanhando as *cantaoras* María la Jerezana, Pepa la Malagueña e José Pintos (ER, 1887). Seria ele o malaguenho Francisco Reina, conhecido por Paco *el Águila*? (Herrera, 2006).

A Marcelino Ayosa, *el Jerezano*, vemo-lo de 1884, inaugurando a temporada de *cante flamenco* do Café-Cantante Universal do Ferrol, a 1891, no *Billar Imperial* de Ribadeu (ECG, 1884a; LRdE, 1935). As artistas que acompanhava eram a bailarina e *cantaora* Josefa de la Rosa la Parrala Chica, e a tiple Josefa Serrano. Também se regista acompanhando a tiple Rosa Hernández (Barros, 2015, p. 216). Em Lugo atuou no *Café Español* (EEdGL, 1891c).

Também atuou em Lugo, dois anos mais tarde, Gerardo Ochoa acompanhando as *cantaoras* Anita *la Granadina* e a menina Encarnación, de oito anos de idade. Tocaram vários dias no Café Méndez Núñez lucense (ER, 1893b).

Andresillo foi um *tocaor* cigano assentado na Galiza, filho do chefe de uma grande família cigana a morar em diferentes localidades galegas. Com motivo de uma boda familiar no Castanho, Ferrol, juntaram-se mais de setenta membros da família e os jornais galegos que deram a notícia traçam este retrato (EEdGL, 1897b):

El caporal ó capitan lo es de derecho un gitano ya entrado en años, robusto y de mucho brío; pero la jefatura ejércela de hecho un hijo suyo, muy popular en casi todos los pueblos, villas y ciudades de la región: *Andresillo*, un *tocaor* de guitarra notable, que hace prodigios con el clásico instrumento.

Tiene sobre todos los demás parientes un predominio incontrastable, al que contribuyen no sólo sus prendas personales y sus condiciones de carácter, sino la posición desahogada en que se halla.

Reside en Pontevedra y en Orense con mayor frecuencia que en otras partes y "hace mucha plata" donde quiera que va, ya con la guitarra ya con su industria de chalán de caballerías.

A filha de *Andresillo* era Juana Arenas, do que deduzimos que o pai seria de nome Andrés Arenas (EDdP, 1910b).

Em 1899 está em Compostela um tal Juan Guerra, guitarrista, que oferece aulas a amadores da música andaluza e clássica (LIM, 1899d).

Desse mesmo ano são as primeiras notícias dos Peña, que na Galiza estarão ativos entre 1899 e 1900. No Ferrol realizaram dois concertos no verão de 1899. Tocaram os dias 30 de julho e 1 de agosto no *Teatro Romea* um programa de música andaluza formado por sevillhanas, cordovesas, peteneras, malaguenhas e saetas (ECG, 1899g). Os intérpretes eram Juan de la Peña e o seu sobrinho Eduardo Ojel, *tocadores* de Morón de la Frontera (Cal y Cante, 2017).

No mês de novembro estão em Compostela tocando no *Café Español* durante vários dias (GdG, 1899k). O sucesso é tão grande que Peña e o seu sobrinho, chamados de *señores Peña*, decidem

instalar-se e abrir uma academia na rua do Franco, 44, 2º, onde ensinam guitarra flamenca. Os Peña contam com a admiração também dos jornais galegos, assim a *Gaceta de Galicia* publica um texto de Juan de la Peña intitulado *La guitarra* e assinado em 7 de dezembro de 1899, a modo de publicidade para a sua academia (Peña, 1899).

Se os *tocaes* anteriores eram artistas de passagem pela Galiza, cuja atividade se limitava à interpretação de música flamenca ou, no caso do *Andresillo*, um cigano galego e músico, Juan de la Peña dá um passo à frente e mostra a sua ideologia política ligada ao instrumento e ao seu repertório, como pode comprovar-se desde o primeiro parágrafo do texto publicado pela *Gaceta*:

La guitarra

Los que nacisteis bajo este hermoso cielo y abristeis sus ojos á los resplandores de su luz purísima; los que sentís arder en vuestras venas el fuego de la raza española y amais cuanto de peculiar y característico hay en sus costumbres y en sus artes, en sus tradiciones y sus leyendas, no podéis menos de amar también con fervorosa efusión á ese mueble al parecer insignificante [sic] cuyo nombre encabeza estos renglones, y amándole teneis que interesaros por su suerte y abrigando este interés, no podéis menos de alegraros ante el engrandecimiento y popularidad de que para bien de las tradiciones pátrias comienza hoy como en sus mejores tiempos á ser el instrumento favorito del pueblo español.

É interessante constatar que, para Juan de la Peña, o fim do século XIX é o tempo em que a guitarra "começa" a ser o instrumento favorito do povo espanhol. Tal como explicamos no início desta tese, é só nos últimos anos do século XIX que na Galiza começa a sentir-se a pressão da guitarra entendida como instrumento espanhol e, portanto, não galego. Esta negação do galego, e de outras nacionalidades peninsulares, através do espanhol fica bem explicada no texto de Juan de la Peña:

Por la agreste región vasca oireis al son de la dulzaina y el tamboril las sentidas trovas de aquel país de vardos [sic] y pastores; allá entre valencianos y moriscos, por las rientes campiñas que fertilizan el Turia y el Segura escuchareis al son del tamboril y la

flauta de caña las alegres canciones que entonan en las festetas y las zambras; allá entre asturianos y gallegos oireis al compás de la dulce gaita y la caja, las melodiosas alboradas y muiñeiras, ecos tristes y acompasados como del país celta del cual son hijos; pero nada os conmovirá tanto ni exaltará vuestro entusiasmo como los cadanciosos [sic] y alegres acordes de la guitarra, ya en la viva y animada jota que parece exclamación gozosa de un pueblo feliz en su existencia que canta su libertad jamás perdida, ó ya en esa serie incomprensible de sentidísimas endechas que empiezan en los *Polos* y acaban en las *Playeras*, ecos que por su languidez meridional como nacidos al pié de la mezquita cordobesa ó entre los hermosos cármenes de la Alhambra de Granada traen á nuestra memoria los cantos de amor y dolorida queja con que hermosa doncella oculta tras esbelto aljimez despide al gallardo moro que lleno de fé parte á pelear contra las invencibles huestes cristianas.

Além das gralhas e a engolada prosa, o moronense Peña deixa bem claro quais são as suas preferências musicais e o que devemos de entender por música e por guitarra. As referências à guitarra como instrumento de jota aragonesa e música *andalusi* que devem emocionar mais do que a música de gaita afastam os galegos, que obviamente não se veem refletidos nessas imagens. A negação implícita da guitarra como instrumento galego, apta para tocar música galega e histórica companheira dos trovadores galegos, servia naquele momento para ressaltar o sabor exótico que na Galiza tem todo o andaluz, mas o que não sabia Peña é que essa ideia provocava um rejeitamento forte da guitarra galega, causando um prejuízo grave aos guitarristas, que nesta tese procuramos reparar.

É possível que a academia de música não desse o suficiente para viver, pois em marzo de 1900, os *señores Peña* recebem uma homenagem no *Teatro Principal* realizada pelos universitários músicos em benefício dos guitarristas (GdG, 1900b). Depois disso, os Peña iniciaram a sua viagem de retorno. A última notícia que temos é da cidade da Ponte Vedra, em que o *Café Méndez Núñez* contrata-os para uma série de concertos (LCG, 1900).

15.9. JULIA ÓSCAR E FAMÍLIA

A bandurrista Julia Óscar e os seus irmãos pequenos Casimiro e Lorenzo, visitaram Galiza em várias ocasiões entre os anos 1899 e 1901, com grande sucesso. Lorenzo tem 10 anos de idade em 1899. Desconhecemos se a formação era 1 bandurra e 2 guitarras ou 2 bandurras e 1 guitarra.

O primeiro recital que achamos na imprensa é do mês de abril, no *Centro Recreativo* do Ferrol, onde tocam a abertura de *Campanone*, o quarteto de *Rigoletto*, o duo de *Norma* e a jota *La Dolores* (ECG, 1899f). Depois vão a Lugo onde tocam no Casino e no *Café Méndez Núñez*. Em junho e julho atuam no *Círculo Mercantil* compostelano e nos *Café Español* de Compostela e Ponte Vedra (GdG, 1899g; Barros, 2015, p. 221). Em setembro voltam a Compostela onde se demoram em frequentes recitais até ao mês de dezembro, nos *Café Regional*, *Iberia* e *Oriental*, sempre com muito sucesso de público (GdG, 1899d, 1899e, 1899f). A própria imprensa reflete o sucesso dos artistas na colocação das suas notícias: ao começo costumam publicar uma nota breve do concerto, nas páginas interiores, animando as pessoas a assistirem, à par que os recitais vão realizando-se, vai aumentando o espaço das notícias, bem como aparecendo nas primeiras páginas.

Em 1900 vemos de novo Julia Óscar acompanhada dos seus irmãos na Ponte Vedra, numa série de concertos no *Café Español* entre os meses de março e abril desse ano. E em 1901 voltam a tocar em Lugo dois dias no mês de fevereiro, no que parece ser uma parte da gira que realizam pelo Norte da Espanha (ELu, 1901).

15.10. IRMÃOS ZELIS

Colocamos com dúvidas os três irmãos Zelis no apartado de músicos não galegos pois, se não o eram, mantiveram uma relação estreita com a Galiza²⁷³. Os três irmãos Zelis eram músicos e atores

²⁷³ Além dos continuados concertos registados entre 1895 e 1900, os irmãos Zelis eram bons amigos do pontevedrês Francisco Javier Brabo Franco, a cuja boda assistiram em Buenos Aires. Brabo, entre outras muitas coisas, foi o divulgador do *Catálogo de documentos*

cómicos, conhecidos em toda a Europa, que realizaram a sua atividade cénica em circos, associações equestres e outros contextos lúdicos. Tocavam guitarra, bandurra, violino, clarinete, harmónio e todo tipo de instrumentos construídos por eles, do estilo de *Los Tres Bemoles* e os mais atuais *Les Luthiers*. Na hemeroteca localizam-se em 1895 a tocarem em Coimbra, Ponte Vedra e Compostela. Em 1897 estão de novo em Coimbra (VdP, 1897). Em dezembro de 1898 atuam no Ferrol e em janeiro de 1900 de novo na Ponte Vedra, com um número de violino e guitarra, partilhando o evento com a orquestra de Isidro Puga (EAn, 1900c). No programa vemos como organizavam o seu espetáculo dramático-cómico (GdG, 1895d). A primeira parte leva a legenda de "Género serio. Por guitarras y bandurrias" e é uma relação de obras tocadas por uma orquestra. A segunda é "Género cómico" e a música faz-se com clarinetes, violinos, guitarras e outros instrumentos como xícaras, guizos e chocalhos. A terceira parte é "Género cómico y excéntrico" e aí aparecem as frigideiras e os delírios musicais.

Uma outra *troupe* semelhante e contemporânea, a *Bohemia*, que atuou no Ferrol depois dos irmãos Zelis provocou uma crónica jornalística valiosa para descrever o tipo de evento que realizavam estes grupos músico-cómicos, tão próximo das variedades e do malabarismo típico do final de século (ECG, 1899e):

Tienen, efectivamente, exquisita habilidad para explotar los resortes y efectos musicales, y disponen de un repertorio variado y curiosísimo. Hay en ellos agilidad gimnástica, y gracia natural. [...]

E ventrílocuo Sr. Vergara, distrae con la colaboración de las figuras mecánicas que completan la ilusión. [...]

El cinematógrafo constituye otro buen elemento, y los cuadros disolventes complementan lo que pudiéramos llamar la parte fantástica del programa.

A colaboração com todo tipo de malabaristas, ventríloquos, ginastas e espetáculos equestres completa-se com a projeção do cinematógrafo, que por aquele momento era a grande novidade. Nada

relativos a la expulsión de los jesuitas de la República Argentina y del Paraguay en el reinado de Carlos III, que publicou em 1872 (BHdE, 2003). Em Vilanova (1966, II, p. 739-758) pode ler-se uma biografia de Francisco Brabo.

se explica nestas notícias sobre a música que deveria acompanhar os filmes que se projetavam, mas imaginamos que os Zelis, e todos os outros grupos musicais cujas atuações incluíam a projeção de filmes mudos, seriam os responsáveis de fazer, ao vivo, estas primeiras músicas de cinema.

15.11. MISS ZAIDA

Possivelmente de gira peninsular, a excelente bandurrista Miss Zaida, apresentada como Venancia Dicenit, chega ao Ferrol em 1884 com o seu marido, o guitarrista apresentado como Mr. Jacobet com o propósito de tocar uma série de concertos no *Café Méndez Núñez* (ECG, 1884b). A notícia indica que, além da música, os artistas desenvolvem números "de dislocación y contorsión completamente nuevos", incluindo claramente o elemento malabarístico dentro do espetáculo musical.

Em 1887 é quando vemos que Venancia Dicenit muda o seu nome por outro mais evocador: Miss Zaid (EEdGL, 1887a). Nesse ano, entre os meses de setembro e dezembro, Miss Zaid e Mr. Jacobet tocam muito nos cafés do Ferrol, Compostela, Ponte Vedra e Lugo. Um dos programas do duo de bandurra e guitarra, em colaboração com o prestidigitador César P. Altadill, inclui números das óperas *Norma* e *La Traviata*, pot-pourri de ares espanhóis, abertura da opereta *Poeta e Aldeão*, a gavota *Estefania* e as obras da autoria de Miss Zaida: *Ella*, série de valsas (EEdGL, 1887b).

Os nomes com que se anunciam variam de uma notícia à outra: *Miss Zaid* e *Signor Jacobet*, Mr. Zaid e esposa, Mad. [*Madame*] Zaid e Mr. [*Monsieur*] Jacobet (ECG, 1887e). Mas, algo mais do que a gira deveu acabar nessa época, pois voltamos a ver a sensacional bandurrista em 1893, já separada de Jacobet e identificada como norte-americana, a tocar em colaboração com uma companhia de teatro em que trabalhavam os guitarristas flamencos Manuel López e Joaquín Rodríguez (Ocampo, 2001). Já em fevereiro de 1894 vemo-la acompanhada pelo pianista ferrolano Eduardo Braña Lérída (ECG, 1894d; Rodríguez, 2010). Entre esse concerto de 1894 e o ano de 1897 Miss Zaid desaparece.

Miss Zaid procurava sempre acompanhar-se de bons músicos, também pianistas, assim em Lugo é acompanhada ao piano por um Courtier, que supomos seja Ricardo (1863-1922), o filho de José Courtier (EEdGL, 1887a). Como já dissemos, no Ferrol toca com Braña. Na Ponte Vedra acompanhar-se-á do pianista pontevedrês Antonio Taboada Nieto (1869-1943) (EDdP, 1897d). Até que conhece o que será o seu acompanhante definitivo, o guitarrista J. [José?] Asensio. Nesse retorno, apresenta-se já como Miss Zaida e o programa que oferecem, ainda tendo também um componente de espetáculo, é de outro estilo. Agora tocam em colaboração com a empresa Lumière e a divulgação do seu cinematógrafo. Nesta época vemos como Miss Zaida introduz no repertório a *Alvorada* de Veiga, ainda que continua prevalecendo a música de ópera (*Guillermo Tell*), zarzuela (*La Dolores*), valsas de Waldteufeld, música de Gounod, de Selenich (*Marcha indiana*), música andaluza (Lucena) e a música composta por ela.

Os representantes de Lumière na Galiza eram os portugueses César Marques e Alexandre Azevedo. Em Folgar e Letamendi (1997, p. 5) enuncia-se a hipótese de que estes representantes encontrassem Zaida e Asensio no Porto, dadas as informações da imprensa portuguesa que falava sobre "a Sr.^a Julia Zaida, que é bandurrista distinctissima". Miss Zaida e Asensio acompanhariam a primeira projeção do cinematógrafo na Ponte Vedra e Vigo nesse mês de abril de 1897, num dos momentos de máxima promoção e fama de Miss Zaida, que contribuía assim para o desenvolvimento do cinema galego²⁷⁴.

Após a colaboração com o cinematógrafo, no mês de junho Zaida e Asensio tocam em Lugo onde são contratados para vários concertos no *Café Español* (ELu, 1897). É logo em setembro quando

²⁷⁴ Orjais (2015b) no seu estudo sobre Miss Zaida adverte de que a intervenção dos músicos nestas iniciais projeções de cinema não eram de acompanhamento das filmagens, pois estas eram de muito pouca duração, mas de amenização da espera enquanto se trocavam as fitas. Por outro lado, no evento da primeira projeção, além de Zaida e Asensio, também tocou o grupo conhecido como a "orquesta del Sr. García", de quem supomos poderia ter algo a ver com os García, Antonio ou Emilio, pai e filho, donos do *Bazar Helénico*, que trataremos no apartado de armazéns e lojas de música. Não confundir com o compostelano Antonio García Giménez, que também era regente de uma orquestra.

o duo realiza uma nova colaboração com o concertista Agustín Rebel Fernández que se denominou *Trío España*, mas pelo programa apresentado em Marim duvidamos de que tenham tocado em trio (LVdM, 1897). Mais bem parece que foi uma união de músicos a distribuírem os tempos do recital entre o duo e o solista. Entre os três tocam no marinense *Teatro Arrufana* um programa de 12 números dividido em três partes, a primeira e última eram dedicadas ao duo e a segunda, ao solista Rebel. Além de algumas obras do repertório que já temos visto, as obras novas do duo para este concerto são *Las auras de Madrid*, *tanda de walses* de Toledo, *Adiós a la Alhambra* de Monasterio e o *Minueto* de Boccherini. A segunda parte do recital está formada por quatro peças de Rebel: *Preludio Sinfonia*, *El Arpa Eólica*, *Miscelanea Española* e *Gran Wals de Salón*, que entendemos



Im. 200: Fragmento da capa de uma obra de Carlos García Tolsa.
Fonte: Museu da Ponte Vedra.

as tocaria ele só e esse seria o seu contributo ao "trio". Então, o nome de *Trío España* seria um nome fictício e eventual para realizar outros concertos na Ponte Vedra, como os do *Café Méndez Núñez* e o *Gimnasio*. Da crónica deste último (LOp, 1897b):

Porque Mis Zaida es una bandurrista notable, que siente el arte con todas sus delicadísimas emociones, hace primores con el ingrato instrumento y salva con los chispazos del genio las dificultades del pentagrama.

Hizo maravillas ejecutando el "Ave María" de Gounod, la "Alborada de Veiga" y otros números de no menos escaso mérito.

La afamada artista recibió estruendosa ovación que con ella compartieron los hábiles guitarristas que la acompañan.

Em 1902 reencontramos por última vez Miss Zaida na Galiza, de novo contratada pelo *Café Español* da Ponte Vedra para os concertos do mês de abril. Continua acompanhando-se de Asensio, mas agora chama-se Julia e inclui no seu repertório uma talentosa menina, cantora, bailarina e recitadora de 8 anos de idade, de nome Carmen (LCG, 1902b). Ao acabar as sessões na Ponte Vedra passaram a Ourense onde as três tocaram no *Café Regional* (LCG, 1902c).

A excelência musical de Miss Zaida e o facto de ser mulher talentosa num momento histórico em que não estava permitido às mulheres dedicar-se à vida pública, fazem desta exímia bandurrista uma lutadora indomável, a procurar o equilíbrio entre a sua vida artística e pessoal sem ataduras convencionais. As sucessivas mudanças do nome artístico, a separação do seu marido, a procura de novos *partenaires*, a hipótese da filha nascida fora do matrimónio em 1894, o encontro de um novo companheiro que se integra no seu projeto artístico, a sua colaboração em diferentes projetos culturais e o desenvolvimento constante da sua carreira fazem de Miss Zaida uma autêntica precursora a abrir o caminho da independência das mulheres na arte e no espetáculo.

CAPÍTULO 16. GUITARRISTAS GALEGOS NA EMIGRAÇÃO

Desde o fim da 1.^a República e o início da Restauração canovista no refundado Reino da Espanha, o gotejo de artistas galegos que emigram à América Latina é constante. Entre eles, uma grande quantidade dos melhores valores musicais galegos acabam em Cuba, Uruguai, Argentina ou Brasil. Boa parte deles eram guitarristas. A isto soma-se a criação na Galiza dos coros galegos, coros típicos que, além do canto, representavam cenas folclóricas galegas, vestidos com os trajes tradicionais e tocando instrumentos populares galegos. Na maioria dos casos, estes coros que se iniciam em 1883 com a criação de *Aires da Terra*, por iniciativa do farmacêutico e gaitreiro pontevedrês Perfecto Feijoo Poncet, esqueceram a guitarra como instrumento popular galego e ajudaram assim à assunção na Galiza da ideia da guitarra estrangeira que já vinha elaborando-se desde a Espanha. Na Galiza das últimas décadas do s. XIX essa guitarra começava a ser chamada de espanhola, denominação que respondia principalmente ao repertório formado por música castelhano-andaluza e à origem espanhola dos intérpretes. Em paralelo a essa construção política do instrumento, os guitarristas galegos compunham e tocavam música galega para guitarra, e intensificava-se a atividade das orquestras, núcleos fortes da composição de música galega para cordofones dedilhados.

Mas a realidade levou muitos galegos guitarristas a procurar horizontes longe da terra. Já temos nomeado nesta tese uns quantos guitarristas, homens e mulheres, que saíram fora da Galiza e exerceram a sua afeição ou profissão musical nos lugares de destino. Entre eles estão Julio Mirelis e Adolfo Berges (Brasil), Gabriel Barcia (América), Manuel García (Argentina), Vicente Franco, Eulogio Gallego Martínez, José Fernández Vide e José Castro González "Chané" (Cuba), Juan Parga Bahamonde (Cuba e Málaga), Paz

Armesto de Quiroga (Barcelona) e os violeiros Francisco González (Madrid), Franciso Núñez, Daniel Lago, Pablo López, José Fernández e Manuel Domínguez Cambra (Argentina). É coisa sabida que os galegos fora da Galiza organizam-se em Centros Galegos. Faremos agora um sucinto e, naturalmente, incompleto repasso pelas notícias que recolhemos dos guitarristas que tocaram nalgumas Casas da Galiza na América Latina. Pomos o foco nos quatro países de maior receção da emigração galega, como foram Cuba, Argentina, Brasil e Uruguai, sedes dos primeiros Centros Galegos. E também incluímos o Centro Galego de Madrid como foco de atividade guitarrística peninsular por parte dos galegos fora da Galiza no século XIX.

16.1. CENTRO GALEGO DA HAVANA

Como dissemos no apartado de Vicente Franco, a Sociedade de Beneficência, prévia ao Centro Galego, e o próprio Centro Galego da Havana, fundado em 1879, tiveram desde o início uma relação organizativa muito próxima que se vê refletida nas suas atividades. Um exemplo são as duas notícias sobre Vicente Franco Fernández, membro do Centro Galego e guitarrista colaborador no concerto organizado pela Sociedade de Beneficência em 1886.

Almuinha (2008, p. 37), no seu estudo sobre a música dos galegos em Cuba, explica que tanto o Centro Galego, quanto as associações que giravam em torno a ele estiveram muito vinculadas ao trânsito profissional de músicos entre Galiza e Cuba, e desenvolveram a vocação de muitos amadores através do ensino musical e da dança, a criação de bandas de música, agrupações corais, coros típicos galegos e orquestras de plectro, também chamadas de *filharmonías*, *estudiantinas* ou *rondallas* que continham guitarras, cordofones de plectro, e também violinos e flautas, do estilo das orquestras galegas de cordofones que se verão mais para a frente.

A escola organizada pelo Centro Galego, o *Plantel Concepción Arenal* que depois seria a *Escuela de Formación Primaria Concepción Arenal* até à atualidade, despregaria uma atividade formativa em diversas áreas, entre elas, a música, núcleo de onde sairia o *Conservatorio Nacional* de Cuba. Entre o primeiro

professorado do *Plantel* estavam os guitarristas José Castro González "Chané", José Fernández Vide e Francisco Rodríguez Carballés que dirigiram os coros e orquestras de cordofones (Almuinha, 2008, p. 43-44).

As atividades do Centro Galego começaram logo em 1880 e já em 1882 temos notícia do guitarrista Mungol, que toca um *Capricho de Concierto* sobre motivos da *Lucia di Lammermoor*, e o duo de bandurra e guitarra de Lima e Valdés que acompanhavam o cantor e humorista *El Galleguito* na canção intitulada *Punto Vueltabajero* (EEdGH, 1882).

O *Bazar* do Centro Galego, instalado num dos salões do *Plantel Concepción Arenal*, com objetos de todo tipo e material artístico como quadros e bordados, foi inaugurado em 1883 com um recital do guitarrista bonaerense Juan Alais, que depois seria assíduo do Centro Galego de Buenos Aires, mas que já nas últimas décadas do s. XIX mantinha estreito contato com a comunidade galega da América Latina (EEdGH, 1883). Como veremos mais para a frente, Alais tocava com uma guitarra construída pelo tominhense Francisco Núñez, que era também o seu editor em Buenos Aires.

Em 1884, numa das denominadas "reuniões familiares" no Centro Galego, gratuitas para as sócias e sócios, atuam o cantor Menéndez e o guitarrista Varela a interpretarem a canção *A la luz de la luna* (EEdGH, 1884c), que imaginamos seja a composta por Gastón Antonio Olavarría Maytín (1840-1891), autor de quem nada sabemos mas cuja canção foi cantada e gravada na primeira metade do s. XX pelos tenores italianos Enrico Caruso e Tito Schipa²⁷⁵. Menéndez e Varela poderiam ser dos primeiros alunos da escola de música do Centro Galego que já funcionava em 1885 (Almuinha, 2008, p. 42).

Ao guitarrista Varela vemo-lo um ano mais tarde participando na função extraordinária de angariação de fundos para o orfeão *Ecos de Galicia*. Esta agrupação foi a primeira formação musical galega em Cuba, fundada em 1872 e depois impulsada pela fundação do Centro Galego e a Sociedade de Beneficência, com as quais sempre manteve

²⁷⁵ Vejam-se os quatro registos desta obra da BNE. A canção começa com uma primeira parte de carácter melancólico em 3/4 e passa à segunda parte, em 6/8 no ritmo e carácter típicos das *habaneras*. Não achamos mais informação sobre a música de Olavarría.

estreitos laços (Almuinha, 2008, p. 104-105). Na função o coro interpreta as obras de Varela Silvari *Gloria á Galicia*, em imitação do *Gloria á España* de Clavé, com letra de Emilia Calé, e a jota *Mariolina* a quatro vozes com letra de Enrique Benabento. Também estreiam na Havana a obra *En el mar* de Franciso Piñeiro, com letra de Carlos Suances²⁷⁶.

O evento, dividido em três partes, oferece na segunda uma sessão de guitarra em que intervém Varela acompanhando a tiple ourensana Dorinda Rodríguez na interpretação da obra de Salgado e Curros, *Unha noite na eira do trigo*. Também se interpreta a canção patriótica cubana *El hijo errante*, com acompanhamento de guitarra por Eugenio L. Bouza, Ricardo Blanco e Sebastián Aguiar, que imaginamos eram alunado da escola, como Varela e Menénez (EEdGH, 1885). Tenha-se em conta que, desde 1868 até à consecução da sua independência em 1898, Cuba estava em estado de guerra permanente. É justo o momento em que se desenvolvem as sociedades galegas que, ainda à procura do bem-estar dos naturais da Galiza, não ficaram à margem dos acontecimentos políticos. Depois da independência do país, os músicos galegos continuaram a emigrar à Havana, onde na primeira metade do s. XX realizaram uma das maiores labores de difusão e instrução musical da cultura galega.

Em 1886, voltamos a ver o guitarrista Bouza acompanhando o cantor Menéndez no Teatro Albisu, noutra das funções em benefício do *Ecos de Galicia* realizada em 24 de fevereiro. O duo de canto e guitarra interpretou a canção cubana *El condenado*. Nesse evento também intervém a estudantina *Nuestra Señora de las Mercedes* (EEdGH, 1886c).

A criação de agrupamentos musicais como bandas, orfeões, coros e grupos de cordofones dedilhados foi uma das principais

²⁷⁶ Francisco Piñeiro era o pai do compositor e pianista Prudencio Piñeiro. A notícia indica que esta obra tinha sido estreada com grande sucesso no Ferrol, na inauguração do dique da Campana "por todos los orfeones de Galicia". O dique da Campana para a reparação de barcos grandes, situado na zona do Arsenal no Ferrol, foi a maior obra de engenharia hidráulica da Galiza no s. XIX. Obra do catalão Andrés Comerma, foi estreado em 1879. Para a sua inauguração convidaram-se bandas de música e orfeões de toda a Galiza, organizou-se a construção de um circo, ou seja, um espaço especial para as atuações, e nos certames participaram os melhores músicos galegos. A obra de Piñeiro era a obrigada para os orfeões.

atividades das sociedades que se reuniam em torno do Centro Galego. Já desde o começo ofereciam ensino de música e potenciaram a música em grupo para a criação de laços de solidariedade. A prática musical serviu para aumentar a consciência social dos seus membros, gerando a coesão necessária para o desenvolvimento da comunidade (Almuinha, 2008, p. 92-93).

Regentes dos agrupamentos com guitarras e cordofones de plectro ligados ao Centro Galego foram:

1) O compostelano José Castro González "Chané" (1856-1917), a quem já tratamos ao falar da atividade musical de Evangelino Taboada e da obra de Chané Alalá e Alvorada, arranjada para grupo de plectro em 1926 pelo músico de Santander assentado em Vigo Santos Rodríguez Gómez.

O filho de Juan Castro, o primeiro "Chané", chegou à Havana no fim do ano 1893 e já desde o início desenvolveu uma intensa atividade musical até à sua morte em 1917. A influência de Chané marcaria a atividade musical dos galegos em Cuba. Em Almuinha (2008, p. 94) vemos que como professor de música foi docente, presidiu concursos, foi regente da banda, do coro típico *Os Cantores Celtas*, da orquestra da Ópera, das dos teatros *Payret*, *Albisu* e *Tacón*, do orfeão *Ecos de Galicia* e dos grupos de plectro como a *Rondalla de la Sociedad Euterpe*. Chané criou a secção da *filharmonía* do orfeão *Ecos de Galicia* cujo grupo de plectro estaria dirigido por Constantino Pereira²⁷⁷ e mais tarde por Joaquín Zon, denominando-se *Rondalla del Plantel Concepción Arenal* ou *Filarmonía de la Sección de Bellas Artes del Centro Gallego*. Chané foi também um dos principais cultivadores da canção galega de concerto. Uma relação das composições de José Castro "Chané" está em Gómez e Cancela (2017, p. 142-143).

²⁷⁷ Por Almuinha (2008, p. 95) vemos que este Pereira, antes de dirigir a *filharmonía* do orfeão *Ecos de Galicia*, foi regente do orfeão *El Hércules*. Em 1895 este orfeão interpretava um hino galego composto por Pereira. Além desse hino, Pereira compôs mais obras para orfeão como a jota *La directiva*, a mazurca *Concha* e a valsa *Recordos da Estrada*. O título desta última obra levou-nos à suspeita de se Constantino Pereira seria familiar de Camilo Pereira Freigenedo, original do Carvalhinho mas assente na Estrada e pai de Virginia e Clementina Pereira, respetivamente companheiras de Daniel R. Castelao e Benito López Paratcha, que tratamos no capítulo dedicado aos armazéns de música.

José Castro atuava também como solista de bandurra acompanhando-se de pianistas destacados como o cubano Miguel González. Almuinha recolhe parte das suas composições para esta formação: *Os teus ollos*, *Cantiga*, *A foliada*, *Fantasia de aires gallegos* e *Riveirana*, que seriam arranjos para bandurra e piano das próprias composições, da canção de Salgado e Curros, e adaptações de música popular galega. Além deste repertório, Chané dirigiria com os coros música de zarzuela, ópera francesa e italiana, de autores catalães, as suas próprias obras galegas e de outros autores como Montes e Veiga, mas também o menos conhecido, o corunhês Juan María López (1855-1939).

2) O organista ourensano José Fernández Vide (1893-1981) viajou à Havana chamado pelo Centro Galego para trabalhar como professor na *Academia de Bellas Artes* onde daria aulas de cordofones de arco e de mão e seria regente do orfeão e do grupo de plectro em 1924. Este será um dos melhores períodos para este agrupamento, sendo premiado em 1925 e 1926 nos certames de estudantinas organizados pela associação de comerciantes da Havana, até 1932 em que o Mestre Vide voltaria à Galiza. Em 1930, Vide foi nomeado diretor do Conservatório do Centro Galego. Almuinha (2008, p. 96-97) regista várias obras de Vide para grupo de plectro: *Vals Serenata* (ca. 1925), *A festa d'as Caldas*, moinheira para bandolim, bandurra, guitarra e flauta (1925), *Serenata de amor* para tenor, coro e orquestra de cordofones, com letra de José Álvarez Núñez (1927) e *Posío*, valsa para flauta e orquestra de cordofones (1927). Entre outras obras do autor, o duo para guitarras *Violetas* foi publicado pela editora Dos Acordes (Fernández Vide, 2011). Mais obras do Mestre Vide junto de um estudo sobre a sua vida e obra foram recolhidas em Villanueva (2006).

3) Francisco Rodríguez Carballés (Celeiro, Viveiro, 1862 - ?), violinista, discípulo do violinista cubano J. Torroella. Carballés ensinava também guitarra e cordofones de plectro. Foi para Cuba com 12 anos de idade, ou seja, ca.1874. Exerceu como professor de música em Manzanillo, localidade próxima a Guantánamo e Santiago de Cuba, onde em 1918 fundou a *Academia de Música Santa Cecilia* com a sua mulher, a pianista Berta Momoytio. Acabou dirigindo o

grupo de plectro da *Academia de Bellas Artes* do Centro galego depois de Vide. Carballés compôs para grupo de plectro um *Poupourrit de aires gallegos*, estreado em 1936, e renovou o repertório do grupo com, entre outras, as obras galegas *O pensar do galeguiño*, de Montes com letra de Aureliano J. Pereira, e o *Canto de pandeiro*, melodia popular harmonizada por Fernández Espinosa (Almuinha, 2008, p. 96-97).

Por último, o guitarrista limiño Eulogio Gallego Martínez, que já tratamos, regista-se em 1906 como professor de guitarra na Havana (Almuinha, 2008, p. 99).

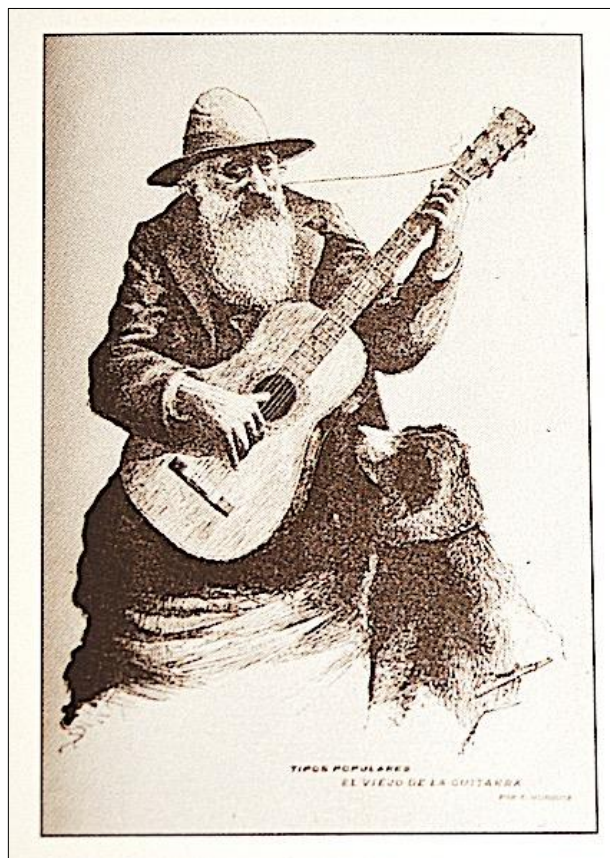
16.2. CENTRO GALEGO DE BUENOS AIRES

No mesmo ano em que se funda o Centro Galego da Havana, 1879, também se funda o de Buenos Aires²⁷⁸. Por motivos diversos o de Buenos Aires deixou de funcionar desde 1893 a 1907, quando se produz um novo impulso com a criação do grande Centro Galego de Buenos Aires. Por isso todas as notícias de guitarristas ligadas a esta instituição são do s. XX, e portanto, ficam de fora do âmbito desta tese que, por diversos motivos, teve de limitar o seu estudo ao s. XIX. Porém, as pesquisas realizadas levaram-nos a poder traçar alguns elementos indispensáveis para os guitarristas em Buenos Aires durante o último terço do s. XIX.

O elemento mais importante em torno do que gira a vida musical guitarrística em Buenos Aires entre 1870 e 1900 é a loja-armazém, escola, editora, oficina de construção e salão de música do baixo-minhoto Francisco Núñez Rodríguez, a *Casa Núñez*, mais tarde conhecida como *Antigua Casa Núñez*. Frequentada pelos melhores guitarristas do momento, Alais, Sagreras, Manjón e outros, a Casa Núñez oferecia o seu salão de concertos a profissionais e amadores. Ao tocar todos os elementos comerciais e artísticos da vida musical, construção, reparação e venda de instrumentos, partituras e acessórios, escola de música, tertúlia e organização de concertos, este armazém

²⁷⁸ Na província argentina de Corrientes também havia um Centro Galego em 1879 (ECG, 1879).

era um elemento aglutinador fundamental dos guitarristas em Buenos Aires.



Im. 201: O velho da guitarra, 1899. Atribuído a Ovidio Murguía. Fonte: Catálogo Barrié, 2001.

Um outro elemento era a atividade de Juan Alais como o concertista argentino mais destacado, tão próxima da comunidade galega em Buenos Aires e também na Havana, como temos visto, e a chegada do valenciano Casimiro Tarantino em 1899, ligado ao Centro Galego da Havana, que visitou e tocou na Galiza, e publica em 1900 um dos primeiros métodos argentinos para guitarra. A atividade de Tarantino em Buenos Aires será principalmente a da docência.

Estava por esta época na Argentina o padre corunhês José María Salgado Ferreiro. Nos anos que morou na Argentina, entre 1870 e 1890, Salgado participou das atividades das diversas associações galegas e espanholas. Entre outras múltiplas atividades que desenvolveu, foi sócio protetor do *Gran Hospital de Buenos Aires*. Contudo, é só ao seu retorno na Galiza que temos notícias de Salgado ligado à atividade musical da sua escola para crianças invidentes na Corunha.

Por outro lado, a carência de funcionamento a partir de 1893 do Centro Galego não impede que os músicos galegos continuem com as suas atividades que, por falta de um local próprio, tinham de realizar-se no de outras sociedades. Assim, a organização dos músicos galegos em Buenos Aires girava em torno aos agrupamentos musicais como o *Orfeón Gallego*, fundado em 1890, depois dividido em dois: *Orfeón Gallego Primitivo*, e *Orfeón Gallego*, o agrupamento do Centro Galego, *Orfeón Centro Gallego*, e os sucessivos orfeões que foram fundados anos mais tarde²⁷⁹. Como exemplo, em 1894, no teatro do *Centro Unión Obrera Española*, o *Orfeón Gallego* celebrou um evento dramático-musical em que, além de uma orquestra dirigida por Eduardo Rico, e os atores e atrizes encarregados das obras dramáticas, interveio um trio de dois bandolins e guitarra, cujos intérpretes eram A. García, M. Valverde e J. Estival, que tocaram duas obras: a valsa *Galicia por ti suspiro*, do pianista e compositor compostelano Ricardo Pérez Camino, primeiro regente do *Orfeón Gallego*, e a mazurca *Isabel*, composta por Vicente Fortunato (EEdG, 1894b).

Também em novembro de 1894 o compostelano Julio Mirelis García está em Buenos Aires, chegado do Rio de Janeiro onde dirigia o orfeão *Lira Gallega*. Em Buenos Aires será regente do *Orfeón Centro Gallego* que continua com os seus ensaios e recitais. Mirelis apresenta-se na redação do jornal *El Eco de Galicia* para deixar um exemplar do seu método. Como já vimos no seu apartado, anos mais tarde Mirelis será vice-cônsul na cidade argentina de Rosario de Santa

²⁷⁹ Em 1906 na velada em honor a Pascual Veiga celebrada no Teatro Victoria de Buenos Aires participaram, além do *Orfeón Gallego Primitivo* e o *Orfeón Gallego*, o *Orfeón Coruñês* e o *Orfeón Mindoniense*. Esta hiperatividade orfeonística estava em Buenos Aires no contexto dos orfeões europeus que também havia na cidade. Em 1893 Vilanova regista os orfeões alemão, francês, italiano e um *Orfeón Vidal* (Vilanova, 1966, II, p. 950-952).

Fé. Ainda não temos claro o percurso de Mirelis pela América Latina, o tempo que morou num país ou noutro, mas achamos que o seu centro de atividades sempre foi o Brasil, concretamente o Rio de Janeiro, até ao seu falecimento.

16.3. MIRELIS NO RIO DE JANEIRO

Mas, antes de entrar a dirigir o orfeão do Centro Galego de Buenos Aires, Mirelis estava no Brasil. Ele deveu adquirir a nacionalidade brasileira e entrar na elite do país, pois casou com a brasileira Noemia Fialho e chegou a ser auxiliar do cônsul brasileiro em Barcelona. Esse pôde ser o início da sua carreira como diplomata que depois ampliou à Argentina.

Antes se apresentar em Buenos Aires, Mirelis dirige (e funda?) no Rio de Janeiro o Orfeão *Lira Gallega*, o que deve ser um dos primeiros orfeões galegos no Brasil. Só temos duas notícias da atividade deste orfeão, dos anos 1893 e 1894 e em ambas Mirelis é o regente. No jornal brasileiro *O Paiz*, um autor que assina como Sávon publica uma breve nota de felicitação a Julio Mirelis pela atuação do orfeão *Lira Gallega* na sociedade *El Casino Español* do Rio de Janeiro (OP, 1893). A nota, intitulada *¡Viva Galicia!*, vai publicada em castelhano e foi replicada na *Gaceta de Galicia* em 1894 com um acréscimo, já citado, referente às lembranças que de Mirelis guardam os redatores do jornal.

Os galegos emigrantes integravam-se dentro da sociedade brasileira de modo semelhante aos emigrantes portugueses, que eram também vistos como galegos. Não há notícias de centros galegos no Rio de Janeiro no fim do século XIX, a *Casa de Galicia* funda-se em 1947 e em 1983 conflui com o *Centro Espanhol* para formarem a *Casa de Espanha*. Esta aparente falta de associacionismo galego no Brasil pode dever-se a que as necessidades reivindicativas galegas diminuem em contextos lusófonos e intensificam-se em contextos hispanófonos. Nos países americanos onde a língua era o castelhano, os galegos abrigavam-se dentro da própria comunidade, entretanto nos países onde a língua portuguesa era a oficial, os galegos não precisavam tanto dessa união de origem. Explica a professora Mariana

Novaes (2013) no seu estudo sobre a emigração galega no Rio de Janeiro, que a coletividade espanhola no Brasil é a terceira em importância após a portuguesa e a italiana, sendo que a maior parte desses espanhóis, entre 60 e 70%, eram na realidade galegos:

Tais índices podem ser explicados pela similaridade linguística do idioma galego com o português, a proximidade aos portos de embarque portugueses e a existência de uma corrente migratória prévia rumo ao Brasil intermediada por Portugal.

A emigração maciça dos galegos ao Brasil teria acontecido a partir de 1890. Assim, o nosso guitarrista e diplomata Mirelis teria sido mais um dos numerosos galegos embarcados nessa grande vaga migratória, abertos a procurar o seu futuro no país-continente de língua portuguesa.



Im. 202: Adornos em ferro do mobiliário do Palco da Música da Alameda compostelana.

Em 7 de fevereiro de 1894 temos de novo notícias sobre o orfeão *Lira Gallega*. No *Theatro Recreio Dramático* do Rio de Janeiro, em benefício do jornalista aragonês e republicano José Fernando González, realiza-se uma representação dramática com a

participação de numerosos atores e atrizes brasileiras, pertencentes à Companhia Dramática *Empresa Dias Braga*, fundada em 1883, que tinha já atuado em Lisboa e Madrid. Entre as intervenções musicais houve a da banda de música da Guarda Nacional, a do violinista brasileiro Nicolino Milano que toca as *Danzas Españolas* n.º 3 *Romanza Andaluza*, e n.º 4 *Jota Navarra* de Pablo Sarasate, e a intervenção do orfeão *Lyra Gallega* "distinta sociedade coral que cantará as seguintes peças: *Alvorada*, dialeto regional, composição de D. Julio Mirelles, maestro director. *El Cantarillo*, melodia, do mesmo autor" (JdC, 1894).

Assim vemos que, nos primórdios da música feita pela comunidade galega no Rio de Janeiro, está o guitarrista compostelano Julio Mirelis García, diplomata, professor de música, autor de um dos métodos galegos para guitarra, antigo universitário, regente e possível fundador de um dos primeiros coros galegos no Brasil.

16.4. CENTRO GALEGO DE MONTEVIDEOU

Seguindo a estela dos Centros Galegos de Buenos Aires e da Havana, o de Montevideu igualmente se fundou em 1879. A inauguração oficial, com participação de guitarristas, aconteceria em 13 de junho de 1880 (EG, 1880b). Segundo a notícia, ao evento assistiram por volta de mil pessoas. A organização do ato programou intervenções literárias seguidas das intervenções musicais, todas variadas. Entre o discurso do presidente Mario Rodríguez, as leituras dos trabalhos, poemas e discursos dos sócios, intercalaram-se vários números de música de câmara: duos de voz e piano, flauta e piano, e o duo de voz e guitarra formado pelo tenor Bello e o guitarrista Campos, que interpretam *Los ojos negros*, *habanera* espanhola de Fermín M.^a Álvarez (1833-1898) sobre um poema de Eusebio Blasco (1844-1903). O evento rematou com a atuação de um trio de duas bandurras e piano formado por Campos, Vidaurre e Navarro que tocaram *Aires* espanhóis.

Em 12 de dezembro de 1879 o jornal ferrolano *El Correo Gallego* publica a seguinte carta, com data do dia 11, anunciadora da criação do Centro Galego de Montevideu (ECG, 1879):

Los gallegos residentes en Montevideo, siguiendo la iniciativa de sus queridos hermanos de Buenos Aires y de Corrientes, llenos del más patriótico entusiasmo, guiados por el inextinguible cariño del santo recuerdo de la patria y anhelosos de consagrarle diariamente un venerado culto de amor, hánse asociado, y cual si fueran un solo individuo, guiados por un mismo sentimiento y convergiendo sus aspiraciones á un solo fin, consiguieron en muy pocos dias fundar un Centro de Instruccion y Recreo que se nivela ya en su marcha, con las sociedades que de igual índole desde muy antiguo hay establecidas entre nosotros.

El Centro Gallego de Montevideo existe ya: los gallegos en fraternal consorcio se reunen todos los dias y recuerdan entre sí los alegres dias de la infancia y recuerdan aquellos campos con sus flores, y aquellos bosques con sus gigantes árboles, y aquel cielo siempre diáfano y puro y aquellas pasadas glorias siempre más heroicas cuanto más se las considera.

Galicia se levanta en América, porque sus hijos amantes, con su idioma dulce, con sus costumbres sencillas, con su trabajo honrado, la hacen conocer á los que inadvertidos la juzgaban si no muerta, sumida en letárgico sueño.

Galicia se levanta en América, porque Galicia jamás ha muerto; los pueblos heroicos no mueren nunca, y Galicia es el espejo en donde desde muy antiguo se han reverberado las hazañas de los pueblos grandes; Galicia es el molde en donde se han vaciado los modelos que asombraron al mundo.

Por eso, los gallegos residentes en Montevideo al participar á sus queridos hermanos de Buenos Aires tan fausto acontecimiento, no pueden por ménos que gritar con todo el entusiasmo de su corazon, unidos con ese fraternal abrazo símbolo de las más caras afecciones, un ¡Viva Galicia en América!.

O Centro Galego de Montevideou tinha comezado já no mês de janeiro de 1880 por todo o alto organizando a sua primeira tuna, a *Estudiantina Galaica* com 45 intérpretes com vestimenta de tunos. O regente da estudantina era Ángel Libarona (EG, 1880a).

16.5. CENTRO GALEGO DE MADRID

As primeiras reuniões para a organização de um Centro Galego em Madrid foram no ano 1883: "El Centro Gallego de Madrid puede considerarse como un hecho, pues ya pasan de 100 los adheridos" (EEdT, 1883a) mas as notícias da sua atividade aparecem dez anos mais tarde, em 1893 quando o centro solicita receber exemplares dos diários galegos e o presidente, o sarriano Venancio Vázquez, manifesta o seu apoio às atividades organizadas contra a saída da Capitania Geral da Corunha (ELu, 1893e; ER, 1893d). Pelo mês de abril funda-se o orfeão do Centro Galego, sendo o seu regente Ricardo Castro González "Chané", irmão de José Castro que no fim do ano emigraria à Havana (EEdGL, 1893). O presidente da comissão organizadora do orfeão era o jornalista Baldomero Lois, o vice-presidente Francisco Luís López e o secretário Alejandro Pérez Lugín, autor de *La Casa de la Troya*, romance histórico situado na Compostela de 1888 onde a música de cordofones é um elemento fundamental. Os vice-regentes do orfeão eram os músicos Julio Cristóbal, da Corunha, e Marcos Alén²⁸⁰ (ECG, 1893d).

As intérpretes de bandurra e guitarra, irmãs Arribas, participavam numa velada lírico-musical organizada pelo Centro (GdG, 1894f). Em 1895, Varela Silvari organizava a 1ª sessão de música espanhola em que interveio o orfeão e uma orquestra de cordofones dedilhados composta por mulheres e dirigida por Dionisio Granados. O orfeão, dirigido por Silvari, interpretou a *Alvorada* e uma moinheira de Pascual Veiga, e o hino à Galiza de Varela Silvari, com letra de Galo Salinas (GdG, 1895e; ECG, 1895e).

Em 1896 o orfeão seria dirigido por Pascual Veiga e participaria no certame de Lugo de que fazia parte do júri o compostelano José Gómez Veiga "Curros". O certame, cuja

²⁸⁰ Do corunhês Julio Cristóbal sabemos por amável informação da pesquisadora e historiadora Rosario Martínez que foi compositor amador, que estava na Corunha em 1891 onde participava da vida musical da cidade. Também dirigiu um grupo de cordofones que tocou uma *Jota* composta por ele e é autor da zarzuela *La chaqueta de la tinta*, representada no *Liceo Brigantino* o 13 de dezembro de 1891. Também um Manuel Cristóbal, sem ter confirmada a relação familiar com o anterior, foi presidente do *Orfeón Coruñés* em 1891. Sobre Antonio Marcos Alén sabemos que se licencia em Farmácia em 1897 em Madrid (EA, 1897b).

organização sofreu vários obstáculos e causou alguma polémica, foi finalmente assinado só por dois orfeões, o *Unión Orensana*, que seria o ganhador, e o orfeão do Centro Galego de Madrid que ganharia o segundo prémio (EEdGL, 1896b).

CAPÍTULO 17. CONJUNTOS E AGRUPAMENTOS

Na segunda metade do século a imprensa adquire maior regularidade e frequência. As notícias sobre conjuntos e agrupamentos com guitarras incrementam-se especialmente por fazer-se mais comuns as notícias sobre festas populares. Pela atividade que começam a ter os agrupamentos mais numerosos como orfeões, coros e grupos de plectro, os jornais vão inçados de notícias sobre todo tipo de festas, recitais, encontros, certames e os lugares de atuação multiplicam-se na cidade em cafés e teatros e, no campo, nas romarias e outras celebrações.

É importante diferenciar aqueles agrupamentos criados eventualmente para um acontecimento, normalmente alguma festa popular ou o festejo de alguma onomástica, daqueles outros mais permanentes que desenvolvem uma trajetória artística salientável ao longo dos anos. Dentro dessas duas categorias há diferentes tipos de conjuntos como duos, trios e quartetos, em muitas ocasiões ligados às orquestras de guitarras. As orquestras, ou mais bem, os lugares de ensaio, mais o professorado e as entidades que as organizam, representam a Escola, o lugar de reunião de todos os membros, onde também ensaiam estes pequenos grupos. Destacamos também a função destas orquestras como secção de acompanhamento instrumental de alguns orfeões pois, em ocasiões, os agrupamentos vocais tinham associada uma orquestra de plectro formada por elementos que eram membros do orfeão. Em geral, as orquestras de plectro começam a apresentar-se no último terço do s. XIX e terão uma intensa continuidade durante o primeiro terço do século a seguir.

17.1. ROMARIAS E FESTAS POPULARES

A música popular em toda a parte mergulha num processo evolutivo constante. Sardinha (2005, p. 15) explica-o ao falar das tunas rurais portuguesas:

A música tradicional está em permanente mutação. Não existe tal coisa como a música popular genuína, intemporal, conservada intacta desde há séculos, como se estivesse isolada da sociedade e das transformações de hábitos e costumes que se vão operando ao longo dos tempos. Bem ao contrário, a música tradicional é um género dos mais mutáveis, recebendo e adoptando constantemente novas contribuições exteriores, as quais, depois de assimiladas e testadas pelo tempo (no sentido de permanecerem, por fazerem sentido, funcionalmente falando, para a vida das comunidades em questão), passam também elas a fazer parte do corpo musical tradicional.

As tunas rurais em Portugal são conjuntos de guitarras e outros cordofones populares, que se manifestam normalmente nas festas e romarias, e em geral, na vida musical do campo. Estes agrupamentos atravessam a história musical da Galiza de modo permanente, trançando um fio de continuidade popular que se mistura com a música erudita em numerosas ocasiões, de forma a tecer uma forte rede de músicos e de música. O cancioneiro de José Pérez Ballesteros (1886, III, p. 253) recolhe algumas coplas populares sobre as tunas galegas:

Arriba, meu pau da tuna,
arriba, meu pau tuneiro;
arriga, meu pau da tuna,
arriba, meu companheiro.

Nas romarias sempre há música feita pelos romeiros. Havia guitarras na romaria de Santa Luzia, em Ourense (LGdS, 1873a), na festa de São Roque, no evento que se realizou no Cruzeiro de Angróis, em Compostela (GdG, 1883) e nas festas do solstício de verão, especialmente na noite do São João, tanto na descrita por Galo Salinas

em texto de criação (EEdG, 1897), quanto na notícia real no compostelano Vista Alegre (GdG, 1899a), em quase todas as ocasiões as guitarras acompanham-se de acordeões e também gaita e flauta. Eis um momento do *Palique* de Galo Salinas:

- Beilando! Onde se bailou por todo o alto e por todo ó baixo foi no foliód de San Joan, ao son d'unha murga.
- Erache noite d'eso, Mingos.
- Certo, e ademais nas ruas da vecindade habíalle bailes moi decentes de cordiód e guitarra.
- Carestas! E como se adevirtirían n'esas bailes decentes!

Também havia guitarras na romaria do Santuário de São Paio, em Banhobre, de onde eram os já mencionados Condes de Vigo. Precisamente deveu ser um parente do guitarrista Antonio Tenreiro Montenegro quem mandou construir a capela de São Paio, aonde todos os anos acodem os romeiros. Edmundo Roberes, diretor de vários jornais galegos e autor da crónica do ano 1900 explica-se assim (ELu, 1900):

En un soto de añosos castaños, por entre los cuales corre un riachuelo con murmullo suave, tiéndense los romeros á la sombra del espeso follaje, alrededor de los blanquísimos manteles adornados de ricos manjares que invitan á merendar, transcurriendo gratamente las horas de bullicio y alegría sin igual, lanzando al espacio las notas de los cantares, acompañadas del acordeón, de la flauta, del violín y de la guitarra, cuyos armoniosos ecos se esparcen en todas direcciones, resonando en el campo, impregnando el aire de poesía, como prueba de la satisfacción que experimentan los concurrentes á la gran romería.

Na célebre revista de Lamas Carvajal, *O Tio Marcos d'a Portela*, descrevem-se várias festas populares onde a música é feita com protagonismo de guitarras combinadas com flautas (OTMdP, 1884). Meses mais tarde, a revista dedica todo o número (OTMdP, 1885) à narração da festa do São Marcos, patrono da própria revista, realizadas com pompa em Ourense. Há uma relação de pormenores

relativos às festas populares e no referente à música entre os grupos que animam a festa estão, de novo, as guitarras e flautas:

Namentres se recitaban poesias d'os nosos promeiros vates gallegos, namentres se brindaba por aquilo que hay de mais sagrado e querido n-a nosa terra, namentres os nosos corazôs latexaban d'alegría, as gaitas, a múseca de Moreiras, as parrandas de guitarras e frautas que foron chegando tocaban n-a eira alboradas e muiñeiras formando un feitizador conxunto, un concerto d'armunias estranas, algo ansi com'os murmuxos d'os aires e d'as augas n-as ribeiras e n-os montes d'as nosas aldeas.

Prossegue a notícia a falar das guitarras e também as combina com os violinos, que imitam as sanfonas "pra non saírense d'o carauter d'a festa". Os Josés e Josefas, Pepes e Pepitas no mês de março, a data do 2 de maio como referente do levantamento contra os franceses, os João e Joanas em junho, as festas do Carmo no mês de julho, a Assunção e São Roque em agosto e os preparativos do outono para a época do Natal, eram citas comuns que convocavam a constituição eventual de orquestras de plectro e coros associados. Ao longo do ano estes agrupamentos musicais organizavam-se e descansavam ao ritmo do calendário.

Um outro contexto de festa, como são as festas de despedida, desenvolvia-se com guitarras. Já temos visto a guitarra associada às guerras em várias ocasiões: As dez mil guitarras abandonadas no campo de batalha português, as canções com guitarra contra os franceses, os guitarristas militares e, no final de século, a guerra em Cuba provoca a saída dos portos da Corunha e Vigo de grupos de soldados que, depois da despedida familiar, para se animarem tocam flautas, acordeões e guitarras (ER, 1896b; LCG, 1897b). No poema de Ramiro Vieira *A noiva d'o soldado* vê-se a situação inversa, a alegria do retorno (LRP, 1893b):

D'a guerra todos regresan,
xá volven â suas moradas
os valerosos soldados
que defenderon à pátreia.

Xá penetraron n-o valle
ê pol-a senda adelantan
entonando mil cantares
a ô compás d' unha guitarra.

E no solstício de inverno, como nas figuras natalícias de Vilamaior do Vale vistas no primeiro capítulo, aparecem as guitarras a acompanharem os cantos populares do Natal. No momento em que a luz vence as sombras da noite e os dias são cada vez maiores, chegam as pessoas das localidades vizinhas à cidade para passar dia e noite em meio do alvoroço de violinos, acordeões, pandeiretas e guitarras (GdG, 1891a e 1894c) desenhando um mapa da música popular compostelana (EDdS, 1876a):

La charanga por un lado: gaitas, panderetas, conchas y castañuelas con intermedios de coplas por otro: aquí el ínclito *Conde* rascando el destemplado violin, compañero inseparable suyo y dando al viento su gangosa voz; allí *Jerpe* rodeado de un coro femenino; acá la murga de *Pampin* conquistando un triunfo; allá *Pepe d'a flauta* haciendo difíciles arpegios; mas allá ejercicios de bandurrias y guitarras.

Exercícios guitarrísticos que acompanhavam as cantigas populares, como se vê em ELu (1889a), no texto assinado no Ferrol por um tal J. Ferros de Casagat:

De repente se levantó y prestando atención, escucha el sonoro puntear de una guitarra, y una voz robusta que á dúo entonaba la siguiente copla:

O soliño cando raya
n'a tua porta vay dar;
n'e milagro que t'eu busque
cando ó sol te vay buscar.

No âmbito da burguesia nas cidades também se formavam, com as suas características, os grupos de plectro e orquestras de guitarras. No último terço do s. XIX os jornais galegos enchiam-se em cada mês de fevereiro das correspondentes notícias a respeito da

organização dos grupos musicais que festejariam o Entrudo em cada localidade. E quase sempre esses agrupamentos levavam guitarras, quer nas chamadas *comparsas* ou grupos *ad hoc* para essa celebração, quer porque participavam as Tunas universitárias. As descrições da época são claras e abundantes: os passa-ruas, o desfile de carroças, os eventos da tarde e os bailes noturnos. Em cada uma dessas atuações havia guitarras e guitarristas a participarem, normalmente, em conjuntos de dimensões variáveis segundo as possibilidades e o tipo de formação. Como amostra vejam-se as extensas crónicas no *El Diario de Santiago* (1876b), *El Trabajo* de Ourense (1880), a *Gaceta de Galicia* (1894b) e *La Correspondencia Gallega* (1905). Citamos a notícia da GdG (1894b) de Compostela:

Varios jóvenes de buen humor se disfrazaron ayer tarde y recorrieron las calles entonando varias canciones. Eran todos ellos escolares y que por sus voces bien timbradas, estilo en el canto y maestría en el tañe la guitarra y bandurria, llevaban en pos de sí á mucha gente.

Repartían entre el público prospectos del baile de anoche y visitaron las sociedades y varias casas particulares siendo obsequiados en varias de ellas.

Os agrupamentos apresentavam-se primeiro nas redações dos jornais onde anunciavam a organização do conjunto e os próximos recitais. E, uma vez realizados os eventos programados, dissolviam-se até novo aviso.

17.2. CEGOS GUITARRISTAS

Já explicamos que o músico popular cego é um profissional que vive do seu trabalho. Depois temos visto como na segunda metade do século essa profissão era orientada desde os centros de ensino, públicos e privados, especializados para a educação das pessoas invidentes, sendo a música uma das principais especialidades laborais. Também vimos exemplos de cegos músicos no âmbito clássico e erudito. Na segunda metade do século XIX e também durante o XX na Galiza continuará a haver cegos profissionais no âmbito da música

popular, muito ligados às festas e romarias que acabamos de ver, mas também à vida urbana. Os pregos de cordel já não serão a parte principal do repertório destes invidentes, que começam a tocar os modernos estilos, eruditos (óperas, fantasias, variações) e os populares (danças, alalás, alvoradas). Os invidentes músicos exerciam o seu ofício de maneira ambulante em lugares e cidades, viajando por toda a Galiza na procura de sustento e normalmente com companhia. Um dos grandes exemplos é o já tratado virtuoso Juan Castro "Chané".

Em 1859 um jornalista corunhês queixa-se da afluência de cegos músicos que percorriam as ruas: "apenas se va perdiendo calle arriba uno de estos artistas que acaba de romperme los nervios arañando un violin, aparece un pobre licenciado ciego rascando una guitarra, cuyo monotono sonido queda luego confundido entre los hierros, la pandera, los violines, los gorgoritos y calderones de una parranda compuesta de dos ciegos, una muger y un rapaz" (EAt, 1859). No dicionário de Marcial Valladares (1884, p. 249) vemos o verbete "ferranchar" com o significado de "Zangarrear, tocar la guitarra, ú otro instrumento de cuerda, sin arte, etc." e também ao definir o verbete "trastes" aparece a identidade, ainda em 1884, entre os termos viola e guitarra: "Tiras de metal en el mástil de la vihuela, ó guitarra" (Valladares, 1884, p. 562).

A poeta e música Rosália Castro (1863) descreve no seu poema dedicado à Virgem da Barca uma festa galega que se realiza na vila de Mugia em que, entre gaitas e pandeiras, inclui a presença de um cego tocando a guitarra (Castro, 2009, p. 27-28):

com tanta gente que corre,
que corre e que se peneira
ao som das gaitas que tocam
e das bombas que rebentam,
uns que vendem limonada,
outros água que refresca,
aqueles doce rosólio,
com rosquilhinhas de amêndoa;
os de mais além, sandias
com saborosas ameixas,
entretanto que algum cego,
ao som de alegre pandeira,

toca um quarto de guitarra
para que bailem as nenas.
Bendita a Virgem da Barca!

No contexto de uma dura crítica ao decepamento de árvores na cidade de Compostela um outro jornalista nos deixa um testemunho de habituação urbana da música dos cegos guitarristas: "Solo les falta derribar los pocos arboles que quedan frente al antiguo cuartel de Compostela, y dan sombra á un pequeño campo donde se baila al son de un guitarro de ciego los Domingos" (EDdS, 1874). No Ferrol publicava-se a notícia da morte de José Mouriz Vilar, cego guitarrista bem conhecido na cidade (ER, 1895). A figura dos cegos guitarristas deveu ser tão icónica que inspirou o poeta Fernando Pessoa para lirizar a face melancólica destes músicos e, assim, a do próprio poeta (Pessoa, 1967, p. 30):

Cheguei à janela
Porque ouvi cantar.
É um cego e a guitarra
Que estão a chorar.

Ambos fazem pena,
São uma coisa só
Que anda pelo mundo
A fazer ter dó.

Eu também sou um cego
Cantando na estrada,
A estrada é maior
E não peço nada.

Ainda Álvaro de Campos, heterónimo do poeta, quis ver a maravilha estranha dos invidentes a tocarem cordofones dedilhados como evocatória parêntese no poema "Não, não é cansaço..." (Pessoa, 1993, p. 112):

(Ai, cegos que cantam na rua,
Que formidável realejo
Que é a guitarra de um, e a viola do outro, e a voz dela!)

A continuação destacamos alguns guitarristas cegos que, se bem não eram galegos, trabalharam na Galiza e resultam de interesse artístico e social para entender a evolução do coletivo de invidentes músicos ao longo do século.

17.2.1. Antonio Jiménez Manjón

O guitarrista cego Antonio Jiménez Manjón²⁸¹ (Villacarrillo, 1866 - Buenos Aires, 1919), virtuoso andaluz, deixou pegada nos jornais e outros textos galegos em 1886, 1890 e 1891. Por exemplo, Estrada (1986, p. 119) deixa constância de uma festa em benefício de Giménez Manjón no Circo de Artesãos da Corunha no mês de junho de 1886. Estrada não especifica o dia do mês, mas pelas informações posteriores é sensato pensar que esta festa teve lugar antes do que os recitais que relatamos na Ponte Vedra, realizados nos dias 15 e 16 de junho, como se verá mais para a frente²⁸².

A *Crónica de Pontevedra* deixa-nos três notícias do mês de junho de 1886 onde dá conta do seu passo pela cidade. Manjón realizou concertos pelo menos em dois locais, Hotel de Madrid e Liceu-Casino. A guitarra de onze cordas que tocava era vista na Galiza desde a perspetiva portuguesa: "Su especialidad es la moderna guitarra de once órdenes que los portugueses llaman *viola francesa*". Não estranha se tivermos em conta que o seu último recital antes dos da Ponte Vedra tinha sido no Palácio de Cristal do Porto²⁸³. As notícias pontevedresas recolhem a ocupação quase completa da sala do Liceu-Casino, a surpresa pelas características do seu instrumento "que no pudimos clasificar pues es algo de guitarra española y viola portuguesa, compuesta de once órdenes de cuerdas, tres de las cuales

²⁸¹ Para uma visão completa de Antonio Jiménez Manjón veja-se Suárez-Pajares (1999k). Para o seu contexto em Jaén, Sánchez (2014).

²⁸² Estranha-nos não ter achado notícia de algum concerto de Manjón na Corunha, na primeira quinzena do mês de junho de 1886, no mês de maio anterior, pois o facto de haver uma festa em benefício do guitarrista indica que ele, antes disso, ter-se-ia dado a conhecer. Suspeitamos, portanto, que Manjón tocou na Corunha antes de prosseguir a gira na Ponte Vedra e outras cidades galegas.

²⁸³ O Palácio de Cristal existiu no Porto entre os anos 1865 e 1951, data em que foi demolido para construir o pavilhão dos desportos, hoje Pavilhão Rosa Mota, em Massarelos (Porto).

están al aire". As notícias não recolhem o programa em pormenor mas citam algumas das obras tocadas (CdP, 1886b; 1886c; 1886d):

Nocturno, Polonesa, El alma de Julia Somalina, Primavera melancolica, Potpourri, Ouverture de Semíramis, Adagio de la Sonata, Clair de Lune Beethoven, Tanda de Vals por Arcas y Potpourri español y portugués, algunas de las cuales son composición del mismo Sr. Manjón.

Da Ponte Vedra, Manjón viajou até Paris possivelmente através do porto de Vigo. A nota do *El Regional* que dá conta desta viagem está datada dois dias a seguir ao último concerto na Ponte Vedra, é por isso que antes afirmamos que o recital da Corunha teria de ser anterior aos dias 15 e 16 de junho (ER, 1886b). Mas, logo iria voltar à Galiza, pois no mês seguinte, em julho de 1886, vemos Manjón em Lugo partilhando recital com Montes e os seus colaboradores, Alonso e Latorre, que apadrinharam o virtuoso cego. No *Círculo de las Artes* os famosos músicos lucenses abriram a primeira e segunda parte do recital, em que soou o trio de harmónio, piano e violino, para depois deixar passo à intervenção do guitarrista (ELu, 1886a). Dois dias mais tarde anunciava-se um novo recital com o sexteto de Montes no Casino (ELu, 1886b). O programa, ainda que repete alguma obra de guitarra, difere do recital anterior.

Em 17 de julho aparece uma curiosa nota ligada ao acompanhante de Jiménez Manjón, referido como "criado", o qual era de origem portuguesa. Ao parecer esta pessoa foi detida pela polícia na Ponte Vedra por motivos que a notícia não facilita (CdP, 1886e).

Manjón retorna a Portugal e à Galiza nos anos 1890 e 1891. Em maio de 1891 está na Ponte Vedra onde toca no dia 17 acompanhado da sua esposa, a pianista Rafaela Salazar²⁸⁴.

²⁸⁴ Rafaela Salazar (m. 1944) acabou a sua formação pianística com Prémio Extraordinário no Conservatório de Madrid, casou com Manjón em 1890 em Saragoça e ajudou-no na composição e transcrição das suas obras. Após a morte do guitarrista em Buenos Aires, em 1919, Rafaela retornou a Toledo levando os manuscritos das obras que não se publicaram em vida do autor (Ramos, 2009a).

Programa del concierto que esta noche, de 9 á 11, dará en el *Círculo de las Artes*, el aplaudido guitarrista señor Gimenez, con la colaboracion de los Sres. Montes, Alonso y Latorre:

Primera parte

- 1.º Largo de la Sonata, 7.ª ob. 10 para armonium, piano y violin.—Beethoven.
- 2.º Melodia para guitarra; Listz.—Cano
- 3.º Aurora, mazurka.—Gimenez.
- 4.º Plegaria y miserere de la ópera Trovador.—Verdi.
- 5.º Poul-pourri de aires nacionales.—Cuevas.

Segunda parte

- 1.º Andante con variaciones de la Sonata 12 ob. 26, para armonium, piano y violin.—Beethoven.
 - 2.º Sinfonia de la ópera Semiramis para guitarra; Listz.—Rossini.
 - 3.º Canto árabe.—Cuevas.
 - 4.º Primavera, fantasia de concierto.—Gimenez.
 - 5.º Walses de concierto.—Arcos.
- Lugo 13 Julio 1886.

Im. 204: Programa 1. Manjón.
Fuente: El Lucense, 1886a.

Hallándose de paso en esta Capital el celebrado guitarrista D. Antonio Gimenez Manjon, la Junta directiva del *Casino*, desfilando á la peticion que la ha dirigido, dispuso que á las nueve y media de la noche de hoy jueves, se celebre en los salones de la misma Sociedad un concierto en el cual tomará tambien parte el sexteto que dirige el Profesor D. Juan Montes, y cuyo programa es el siguiente:

Primera parte

- 1.º Anbora de la mer, reverie, por el sexteto.—Dumekler.
- 2.º Nocturno, para guitar-lir.—Cano.
- 3.º Primavera, fantasia de concierto.—Gimenez.
- Polonesa, primavera de concierto.—Arcos.

Segunda parte

- 1.º Morceau, de salon, por el sexteto.—Gounod y Chofin.
- 2.º Sinfonia de Semiramis, para guitar-lir.—Rossini.
- 3.º Adagio de la Sonata Clair de lune.—Beethoven.
- 4.º Poul pourri español y portugués.—Gimenez.

Im. 203: Programa 2. Manjón.
Fuente: El Lucense, 1886b.

No programa desse concerto em 1891, um de cujos exemplares conserva-se no arquivo do Museu da Ponte Vedra na cota Casal 25-73, vemos que a música estava dividida em três partes realizando-se a duo de piano e guitarra, a piano só, a guitarra só e, finalmente, de novo a duo. As obras interpretadas foram, a duo de piano e guitarra, *Tema y variaciones* de Hummel e *Rondó en la menor* de Aguado. A guitarra só, *Recuerdos de mi pátria* de Manjón, *Adagio de la sonata 14* de Beethoven, *Polonesa* de Arcas, *Célebre fandango* de Manjón. A piano só, *Fantasia op. 28* de Mendelssohn, *Preludio en re bemol* e *Vals en la bemol* de Chopin, *Primer tiempo del concierto en la menor* de Herz. De novo a guitarra só, *2ª Gran Sonata en do (Andante, Allegro, Tema con variaciones, Minueto)* de Sors, e para rematar a velada, a duo de guitarra e piano, *Jota* de Manjón.

O programa anterior foi publicado pela *Viuda é hijos de Madrigal*, famosa imprensa pontevedresa, que também realizou para a ocasião uma recolha de artigos de jornal a qual imprimiu em folha

volante a modo de anúncio do eminente concertista cego. Nesta segunda publicação, conservada também no arquivo do Museu da Ponte Vedra na cota Casal Planero 5-14, os editores recolheram resenhas laudatórias sobre Manjón tiradas dos jornais *La Ilustración Española y Americana* (dezembro de 1888), *El Imparcial*, *El Resumen*, *El Noticiero Universal* e um poema de Manuel del Palacio lido numa velada do Ateneo de Madrid, que o autor dedica ao guitarrista:

A mi amigo el insigne guitarrista A. J. Manjón

Tú no verás; lo concedo;
Y acaso te importe un bledo,
Porque aquel que los reparte
Te dió por amor al arte
Dos ojos en cada dedo.
Y cuando pones los diez
Sobre la caja sonora
Del árabe gloria y prez,
Que con igual limpidez
Rie y canta, ruge y llora,
Al par absorto y confuso
Digo perdiendo la calma:
Pedir más luz fuera abuso
Que la que el cielo te puso
En la mente y en el alma.
Todos piensan en vivir
Y en lograr sin merecer,
Tú sientes y haces sentir;
¿Para qué nos quieres ver
Cuando te puedes oír?
Con la guitarra en la diestra
Hiciste á tu patria honor
En la pública palestra;
¡Triunfe el extraño favor
De la indiferencia nuestra!
Aquí los que te queremos,
Votos por tu suerte hacemos,
Te aplaudimos, te admiramos,

Llegar á más no podemos...
¡Para guitarras estamos!
Lo que hoy llama la atención
Desde el cuertel al salón
Desde la Cuba hasta el Pombo
Son los acordes del bombo
Y los solos de violón.

Em junho de 1891 vemos Manjón em Coimbra dirigindo-se ao Porto (AR, 1890). Em julho está em Vigo, a imprensa deixa constar que se propõe dar um recital e publica uma breve resenha biográfica onde indica, sem data, que foi aclamado em Lisboa (EEdGL, 1890). Em 19 de agosto desse ano toca com Rafaela Salazar no Teatro Romea do Ferrol (Ocampo, 2001).

Se Manjón se apresentou em diversas cidades portuguesas, compôs um pot-pourri de música portuguesa, estava casado com uma pianista de apelido português e se acompanhava de um servente também português, talvez devamos supor que o virtuoso invidente teve uma vida artística e social em Portugal algo maior da que até agora se tinha entendido. Além disso, a curiosa aparência de instrumento híbrido entre "guitarra española" e "viola francesa" num instrumento construído por Torres põe de manifesto que no final do s. XIX e no começo do XX não estava completamente estabelecido o modelo único para as guitarras/violas. Os construtores, como veremos mais para a frente, elaboravam guitarras de diferentes formas, tamanhos e número de cordas em toda a península, como ainda acontece hoje em Portugal.

Rematamos este apartado com uma listagem das obras de que temos conhecimento que Manjón tocou na Galiza na sua viola de onze cordas. Obras e arranjos de Manjón: 1. *El alma de Julia Somalina*. 2. *Primavera*. Mendelssohn. 3. *Potpourri español y portugués*. 4. *Aurora*. Mazurca (?). 5. *Adagio de la Sonata, Clair de Lune*. Beethoven. 6. *Potpourri*. Cuevas. 7. *Canto árabe*. Cuevas. 8. *Ouverture de Semíramis*. Rossini. 9. *Plegaria y miserere del Trovador*. Verdi. 10. *Recuerdos de mi pátria*. 11. *Célebre fandango*. 12. *Jota*, para guitarra e piano.

TEATRO DEL LICEO.

ÚNICO GRAN CONCIERTO

para el Domingo 17 de Mayo de 1891

POR EL EMINENTE GUITARRISTA

SR. JIMENEZ MANJON

Y LA DISTINGUIDA PIANISTA

Sra. Salazar de Manjon.

El Sr. Jimenez Manjon ha conquistado gloria imperecedera para sí y su instrumento. Prueba de ello son los brillantes artículos que le han dedicado los periódicos mas importantes de Paris, Londres, Madrid y ultimamente de Berlín, donde ha obtenido un éxito sin igual.

La Sra. Salazar de Manjon, que alcanzó el primer premio en el Conservatorio de Madrid el año 83, continuó después estudiando con el eminente profesor alemán Sr. Beck, hasta hacerse una notabilísima pianista. Desde su reciente matrimonio con el ilustre artista tema parte en sus conciertos, y ha obtenido ovaciones entusiastas en Madrid, Lisboa y Berlín.

PROGRAMA

<p style="text-align: center;">PRIMERA PARTE</p> <p>GUITARRA Y PIANO Tema y variaciones—HUMMEL. Rondó en la menor—AGUADO.</p> <p>GUITARRA SOLA Recuerdos de mi patria—MANJON. Adagio de la sonata 14—BRETHOVEN. Polonesa—ARCAS. Celebre fandango—MANJON.</p>	<p style="text-align: center;">SEGUNDA PARTE</p> <p>PIANO SOLO Fantasia op. 28—MENDELSSOHN. Preludio en re bemol, } CHOPIN. Vals en la bemol. } Primer tiempo del concierto en la menor—HERZ.</p>
---	---

TERCERA PARTE

GUITARRA SO A

2.ª Gran Sonata en do

a Andante	} S S
b Allegro	
c Tema con variaciones	
d Minueto	

GUITARRA Y PIANO
Jota—MANJON.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES.

Proscenios plateas.....	9-00 pesetas.
Idem principales.....	9-60 "
Idem segundos.....	4-50 "
Palcos de platea.....	8-00 "
Idem principales.....	8-00 "
Butacas con estrada.....	2-00 "
Delantera de paraiso primera fila con idem.....	1-50 "
Idem segunda fila con idem.....	1-25 "
ENTRADA GENERAL.....	0-25 "

A las ocho y media de la noche.

Toda localidad cuyo precio exceda de una peseta, está sujeta al pago del sello móvil de 10 céntimos, que se exigirá sobre los precios señalados.

Imp. de la Viuda é hijos de Madrigal.

Im. 205: Programa do Liceu de Ponte Vedra, 17 de maio de 1891.
Fonte: Museu da Ponte Vedra.

Obras de outros autores interpretadas por Manjón: 13. *Walses de concierto*, Arcas. 14. *Polonesa*, Arcas. 15. *Nocturno*, para guitarra-lira, Cano. 16. *Melodia para guitarra*, Listz, Cano. 17. *Gran sonata en do*, Sors. 18. *Rondó en la m*, Aguado, para guitarra e piano. 19. *Tema y variaciones*, Hummel, para guitarra e piano.

A mazurca *Aurora* poderia ser a *romanza La Aurora*, obra original de Manjón. Jeffery (1994/2011) publicou a partitura desta obra, junto com algumas das aqui referidas: *Recuerdos de mi patria*,

os arranjos do *adagio* da Sonata de Beethoven e da *romanza* sem palavras da *Primavera* de Mendelssohn. Não sabemos se o mencionado Cuevas seria familiar do José Cuevas, diretor artístico de *La Ilustración Gallega y Asturiana*, morto em 1881, autor de famosos desenhos nas capas das partituras de zarzuelas e sainetes (Iglesias e Lozano, 2008, p. 41).

17.2.2. O duo Brassó e Pereira

O duo de violino e guitarra formado pelos cegos Brassó e Pereira, cujos nomes completos desconhecemos, esteve de gira pela Galiza em 1887, pois tocaram no Ferrol e Compostela no mês de dezembro (GdG, 1887c e 1887d).

No caso da atuação no *Café Español* compostelano a notícia inclui três programas diferentes para dois dias de atuação, sábado e domingo, em que atuaram às 15h e 20h. As obras para o sábado às 20h eram a *Sinfonia de Campanone* de G. Mazza, *Serenata* de Ch. Gounod, *Ária final de Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Variações do Carnaval de Veneza* de Paganini e a *Fantasia sobre motivos da Traviata* de Verdi (estas três últimas seriam os arranjos para guitarra de Julián Arcas?), e uma *Americana* com variações.

No domingo às 15h tocaram *Mazurka* de Brassó, ária do barítono do Trovador de Verdi, uma polca, de novo a fantasia sobre o *Carnaval de Veneza*, uma *romanza* de Wagner e um pot-pourri de canções nacionais. Na sessão das 20h interpretaram uma dança de um tal Fruit, a sinfonia da Semiramis de Rossini, a polca de um tal Sgarbopell, uma valsa concertante de violino sobre harmónicos, as variações para violino de um tal Ferret e uma mazurca de outro tal Petarle. Estas últimas e todas as que figuram como compostas por autores bem desconhecidos poderiam ser composições dos próprios Brassó e Pereira, as quais, como reclamo publicitário, anunciavam-se como obras de compositores que, por desconhecidos, se lhe supunha um prestígio musical maior do que o dos próprios intérpretes (GdG, 1887d).

17.2.3. O cego Gerónimo Ducha

Gerónimo Ducha, guitarrista e bandurrista riojano, era um de tantos músicos que visitavam Galiza oferecendo o seu espetáculo musical²⁸⁵. Passado um tempo de recitais, assentou-se em Lugo montando uma tabacaria na capital lucense onde vendia cordas para cordofones dedilhados. Temos notícias da sua atividade artística na Galiza entre 1896 e 1902, em que principalmente se apresentou como bandurrista a duo com o guitarrista, também riojano, Laorden. Mais tarde, já domiciliado em Lugo e aberto o negócio da tabacaria, participou da cultura local formando duo com outro guitarrista, Castro Somoza.

O *Café Español* lucense acolheu desde o mês de janeiro de 1896 vários recitais do duo de bandurra e guitarra formado por Ducha e Laorden (ER, 1896a). Daí passaram à Corunha onde atuaram no *Sporting Club* e outras sociedades, sendo que em fevereiro chegam a Compostela. Aqui oferecem no *Café Regional* uma série de concertos em que incluem uma obra de Ducha intitulada *Rocíos de Mayo* que, segundo a notícia da *Gaceta*, imita "el canto y vuelo de la codorniz". Ao parecer chegavam a tocar peças na bandurra a quatro mãos (GdG, 1896a, 1896b, 1896c).

Depois de um intervalo silencioso de vários anos na imprensa galega, voltamos a vê-los no mês de novembro de 1898 em Vigo e Ponte Vedra, cidade que já tinham visitado (EDdP, 1898a e 1898b). No também *Café Español* da cidade do Leres, os riojanos interpretaram arranjos para bandurra e guitarra do passodoble *Luz y Sombra* de (Dámaso?) Zabalza, a fantasia *Gozos de mi Patria* de Pablo Sarasate, o *Canto de Amor* de (Antonio López?) Almagro, as obras *Juguetes en la bandurria á cuatro manos* e *La invención de una cuerda* de Ducha e Laorden, a obra *Rocíos de Mayo* de Ducha, o capricho *Moraima* de Gaspar Espinosa de los Monteros, uma jota riojana e outra aragonesa (LCG, 1898f). Esta mistura de música de autor e popular é uma constante nos repertórios guitarrísticos que se mantém nesta segunda metade do s. XIX.

²⁸⁵ Aldayturriaga (2015, p. 411) documenta-o em La Rioja em 1892.

Em 1899 estão no Ferrol e depois no Círculo das Artes e ao *Café Español* de Lugo, anunciando que executam "difíciles posturas con varias ejecuciones con el codo, una mano, pié, espalda y cabeza" (ER, 1899c; LIM, 1899b). Este malabarismo, que também se dá nalguns guitarristas galegos, não está longe dos espetáculos de magia e ginástica, em cujos eventos às vezes participavam. Este fenómeno observamo-lo no período de entre-séculos XIX e XX como parte de uma estratégia publicitária que fornece ao público a admiração da dificuldade mais do que a emoção da música.

Mas a capacidade artística de Ducha não se limitava aos malabarismos. Em maio e junho de 1901 voltamos a vê-lo em Lugo, com Laorden, desta volta fazendo trio com o alaudista Villanueva. Atuam no Casino lucense interpretando oito peças: o passodoble *Todo galante*, Introdução e coro do *Hernani* de Verdi, Prelúdio do *El Anillo de Hierro* de Marqués, *Juguetes de salon á cuatro manos* de Ducha e Laorden, obras de Tárrega e Aguado, série de valsas *Con ella* de Laorden, o pot-pourri *El gusto de todos* e jota riojana (ER, 1901a).

Em novembro de 1901 Ducha abre a tabacaria na rua Castelar que será o seu sustento na última etapa da sua vida, onde surtirá a cidade de cordas de tripa e aço para cordofones dedilhados e de arco (ENdG, 1905a). Agora já se lhe vê aposentado e participando nas funções teatrais do Círculo das Artes, tocando nos intermédios com o guitarrista lucense Castro Somoza (LIM, 1902):

El tan reputado guitarrista Sr. Ducha hizo gala de sus habilidades, dando nueva ocasión al público de Lugo para que le aplaudiera. Y lo mismo en el primero que en el segundo intermedio, el Sr. Ducha, acompañado del joven Castro Somoza, en la bandurria y en la guitarra ejecutó con exquisiteces de verdadera maestría y supremo arte diferentes obras, escuchadas con gran atención por los socios del *Círculo*, que no se cansaban de admirar al prodigioso guitarrista.

Mais nada sabemos deste músico cego, lucense de adoção, e descrito pela imprensa como "notabilísimo maestro, émulo de los Tárregas, Pargas y tantos otros magos del popular instrumento" (ER, 1901b).

17.3. DUOS, TRIOS E QUARTETOS. A CÍTARA

Os duos de bandurra, bandolim, cítara e guitarra são formações canônicas na Galiza de final do século XIX. Amplamente cultivadas pela família Chané, a sua habitualidade na Galiza é equivalente à dos orfeões ou à das orquestras de plectro. Os seus intérpretes destacavam pelo virtuosismo entanto a guitarra fazia o acompanhamento harmónico, no mesmo estilo do também canónico duo de guitarra portuguesa e viola em Portugal, ou a ambos os lados da Raia o duo de violino/rabeca e guitarra. Os trios e quartetos eram igualmente canónicos, mas menos frequentes e, por isso, mais admirados e acham-se normalmente ligados às orquestras de plectro.

Em Compostela atua o corunhês Arias Miranda, conhecido por ser antigo integrante da tuna herculina, e bandurrista, sendo acompanhado pelo estudante Mosquera Pimentel a tocarem excertos de ópera italiana e outras peças "de tan difícil como esmerada ejecución" (GdG, 1892c). Mais uma vez destacam os amadores pelo seu nível interpretativo e o entusiasmo que levantam nos auditórios. Um quarteto de bandolim, bandurra, guitarra e guitarrão toca em 1895 na morada dos senhores de Baker, possivelmente familiares do cónsul James Baker na Corunha (Fernández, 2004, 156; Vigo, 2002, 524). Os intérpretes apelidavam-se Iglesias (bandolim), Moscoso (bandurra) e os irmãos Arias (guitarra e guitarrão) e eram todos membros da orquestra de plectro do *Sporting Club* da cidade (EAnun, 1895a). Estes irmãos são Pio e Joaquin Arias Miranda, corunheses que no ano de 1900 participam no evento realizado no *Teatro Jofre* do Ferrol com um duo de bandurra e guitarra (ECdL, 1900a).

Dentro da febre das crianças talentosas, que no âmbito dos cordofones dedilhados parece ter-se desatado especialmente na última década do século, dois meninos de 8 e 11 anos, do estilo e mesmo da época dos mindonienses Salaverri, dão um brilhante recital de bandurra e guitarra no *Café Mendez-Núñez* de Lugo (EdG, 1896).

Também temos uma outra protagonista dos duos com guitarra. A cítara era um instrumento popular na Galiza e Portugal, como também no resto da península. Em novembro desse ano 1896 apresentam-se na redação do jornal compostelano *Gaceta de Galicia* os irmãos José e Francisco Fernández, de Outes, que formam um duo

de cítara e guitarra e, além disso, são prestidigitadores, fotógrafos e gravadores em cristal (GdG, 1896e). Não deixa de ser curioso o relacionamento entre o virtuosismo musical e a prestidigitação, característica de grande parte dos recitais de variedades de entre-séculos. Também, em dezembro do mesmo ano, o duo de cítara portuguesa e guitarra formado pelos irmãos Bermúdez toca no *Café Regional* situado na rua Preguntoiro em Compostela (GdG, 1896f).

A cítara aludida é mais uma variante do cordofone dedilhado classificado como 'cistre', com caixa em forma de lágrima ou pêra, formada por três círculos básicos. Mas na Galiza o termo 'cítara' pode aplicar-se também à guitarra portuguesa. A 'cítara portuguesa' que tocavam os galegos irmãos Bermúdez devia ser uma guitarra portuguesa. Nesta linha documenta-se a oposição dos sintagmas 'cítara portuguesa' e 'guitarra española' para referir o cistre conhecido por guitarra portuguesa e a guitarra/viola (LCG, 1898b). O emprego do cultismo 'cítara' era tão popular no final do século que até corria uma publicação *La Cítara: revista semanal científico-literaria* (1882) dedicada não à música, mas à criação literária e outros assuntos do momento.

F. F. López, um bom guitarrista a teor da peça que se conserva no *Álbum de guitarra* de Fernando de Torres, comentada na descrição correspondente, publicou em 1843 o seu *Nuevo método teorico-practico para aprender a tocar la cítara por cifra, sin necesidad de maestro*. Para a sua realização López ajudou-se do citarista alacantino, o cego José Sanchiz, e redigiram um método para um instrumento de 3 ordens de cordas, afinado igual que a antiga afinação das três primeiras cordas da guitarra 1ª Mi, 2ª Si, 3ª Fá#. López não especifica o número de cordas que há por ordem, mas não é este o único método para cítara publicado na Espanha neste século.

José Toribio Campo Castro, (1832-?) filho do violeiro em Madrid, Benito Campo Garizábal e María de la Soledad Castro, cuja família de violeiros e guitarristas tiveram estreito contato com Dionisio Aguado (Romanillos e Harris, 2002, p. 52-55), publicou em 1872, reimpresso em 1890, um método para vários cordofones de ordens duplas que eram instrumentos populares na Espanha: *guitarra doble, octavilla, bandurria o cítara de seis órdenes* (Campo, 1890).

Perto desse ano Campo, sob o pseudónimo C. Astronj Posayoc, torna a publicar um novo método: *Breve método para tocar por música bandurria, laúd, octavilla, guitarra de doce cuerdas y cítara de seis órdenes* ²⁸⁶. A profusão de cordofones peninsulares vê-se aqui bem representada. As diferenças entre eles não afetam ao modo de executar os instrumentos. Pode ver-se uma imagem comparada em Martín (2017, p. 30) que reproduz as publicadas por Campo no *Breve método*. Além das diferenças na caixa de ressonância, a cítara tem o mesmo sistema de encordoamento que o alaúde barroco, levando as cordas até à parte inferior da caixa, como também acontece na guitarra portuguesa. A bandurra guarda o mesmo sistema que a guitarra/viola, segurando as cordas na ponte situada sobre o tampo. É certo que para essas divergências é preciso realizar variações na construção, mas não são de tanta profundidade que um leigo na matéria, um jornalista, ou mesmo os amadores do instrumento não pudessem trocar as palavras e referir com o genérico e antigo 'cítara' uma bandurra ou uma guitarra portuguesa. Em Campo, a cítara encorda-se com arame de aço em seis ordens de 2 e 3 cordas, no mesmo estilo que a guitarra portuguesa e as violas populares portuguesas e brasileiras, que em muitos casos conservam as cordas de aço e as seis ordens duplas e triplas. A semelhança e identificação destes instrumentos feita nos próprios métodos puderam contribuir para a simplificação da construção e o seu paulatino desaparecimento.

O duo de cítara e guitarra mais famoso pela zona de Lugo era o dos senhores Álvarez e Rodríguez (Jesús Rodríguez Lopez). Deles recolhemos dois eventos no ano de 1898. Primeiro em novembro, no grande evento benéfico onde participam os Montes (EdG, 1898a). E depois em dezembro noutro recital onde intervêm junto com a orquestra de plectro do Casino (EdG, 1898b). O recital benéfico de novembro, organizado pela Cruz Vermelha, de que falaremos mais no apartado de orquestras, teve várias resenhas favoráveis na imprensa das que destacamos algumas impressões sobre o duo, especialmente sobre o citarista e tenente de artilharia Álvarez (ER, 1898c):

²⁸⁶ Gosálvez Lara data este método de 1894 (Gosálvez, 1999, p. 980) e Martín Sánchez de 1890 (Sánchez, 2017, p. 30).

De los hombres, debe hacerse mención especial del Sr. Alvarez, que en el manejo de la cítara demostró ser verdadero maestro. Acompañado por el señor Rodríguez López ejecutó dos números que al público le supieron á poco. El instrumento músico de los antiguos bardos, revivía en manos del Sr. Alvarez con todas sus dulzuras y todos sus encantos, tributando el público una entusiasta ovación al que desde anteanoche quedó reputado entre el público lucense como verdadero maestro.



Im. 206: Grupo de plectro. ca.1900. Fonte: Museu da Ponte Vedra.

17.4. AS ORQUESTRAS DE CORDOFONES DEDILHADOS

As orquestras de guitarras, grupos de bandolins, grupos de plectro, que na Espanha se conhecem popularmente por *rondallas*, surgem por toda a Galiza em número tão indeterminado quanto elevado, ao abrigo das sociedades filantrópicas e com o reforço dos estabelecimentos educativos para invidentes. É a partir da década de 1870 em diante quando aparecem melhor documentadas. Na Galiza o

termo *rondalla* pode significar qualquer grupo musical que toca pelas ruas e não se usa sempre para referir os grupos de cordofones, por isso neste apartado empregaremos o nome de orquestras ou grupos de plectro, ou orquestras de guitarras/violas, que em Portugal também se conhecem por grupos de bandolins, em cujas formações cabem também violinos, flautas, clarinetes, contrabaixos e percussões.

Estas orquestras, formadas por músicos amadores, normalmente operários e trabalhadores de ofícios gremiais, ainda que também por membros da burguesia, funcionarão como instrumento de formação de grandes músicos galegos como Reveriano Soutullo ou Germán Lago. Na Galiza aos cordofones dedilhados também se somam outros instrumentos das orquestras populares como flautas, violinos e acordeões. Estes agrupamentos vão desenvolvendo ao longo das últimas décadas deste século e durante o primeiro terço do s. XX um repertório galego próprio e costumes performativas, como a prática de fazer uma seleção dos melhores intérpretes em pequenos grupos de câmara para completarem os recitais com um toque do elemento mais académico e virtuosístico.

17.4.1. Em Compostela

Pelo último terço do século XIX registam-se em Compostela várias orquestras de plectro: a dirigida por Tafall em 1879, a *Rondalla Regionalista* (1891-1892), a do Seminário (1895-), a do *Recreo Escolar* (1891-1899), a dirigida por Echevarri (1892), a dirigida por Laureano Villaverde (1897) e a do *Círculo Mercantil* (1898). Estes agrupamentos costumam evidenciar as redes de músicos, amizades e rivalidades que existiam nas cidades galegas em torno à atividade musical. Em cada cidade estas redes tinham um desenvolvimento próprio, ainda que partilhavam os fundamentos da sua relação: os lugares de aprendizagem musical e os de reunião para ensaios e concertos. Em Compostela, os músicos reuniam-se em torno da academia da Sociedade Económica, no âmbito da Universidade em torno da organização das tunas universitárias, no âmbito dos orfeões em torno das festas populares e os certames, e para a música de câmara, em torno dos cafés e teatros. Também importantes eram as

atuações dos admirados músicos invidentes da Escola de López Navalón, cujo diretor era um membro destacado da sociedade compostelana interessada na música.

Uma das primeiras orquestras de plectro que documentamos é aquela que costuma partilhar eventos com o Orfeão Valverde, em Compostela, e que estava dirigida por um jovem Santiago Tafall (GdG, 1879). Um ano antes teve lugar o sucesso em Paris da *Estudiantina* espanhola (DdL, 1878), a qual estava formada por elementos galegos como o já nomeado José Castañeda. Não seria estranho que, sendo a Tuna Compostelana das primeiras em se conformar na península, a *Estudiantina* espanhola se valesse de elementos da galega. Castañeda foi um dos guitarristas que, começando na Tuna, depois integrou e dirigiu diversas orquestras de guitarras no começo do s. XX.



Im. 207: José Castañeda.
Fonte: Varela de Vega, 1990.

Álvaro Soto Ogando foi um violinista e regente compostelano, um dos companheiros novelados pelo escritor Pérez Lugín no conhecido romance *La Casa de la Troya* (1915). Em 1891 era um dos violinistas da Tuna compostelana junto com Mariano Fernández Tafall (ER, 1891). Entre 1891 e 1893 Soto foi regente da *Rondalla Regionalista*, orquestra de plectro de dezanove membros apresentada para o Entrudo de 1891 e presidida por Madriñán (LPG, 1891). Com ela interpretam a *Alborada* de Veiga, partes de *A Flauta Mágica* de Mozart, várias moinheiras, entre elas *La Alfonsina* de Canuto Berea, polkas, mazurcas, jotas e as obras de Soto, *Serenata* e *Capricho*, compostas para grupo de plectro. A *Rondalla Regionalista* costumava visitar Murguía e Brañas nas suas casas, os quais recebiam a orquestra com uns petiscos, como era o costume.

Pelas festas do São José, Álvaro Soto era o regente no debut do orfeão *Está bien* pelas ruas compostelanas (GdG, 1892a). Este orfeão documenta-se desde março até dezembro de 1892, primeiro dirigido por Soto e depois pelo seu amigo, o guitarrista Julio Mirelis, que emigrará ao Brasil. Soto partilha recitais com os músicos profissionais mais importantes de Compostela. Com Enrique Lens coincide numa atuação benéfica no *Teatro Principal* (GdG, 1893c). Em 1895 é regente do grupo de plectro do Seminário, que atua em 1896 junto do orfeão de Manuel Valverde e do sexteto de José Gómez Veiga "Curros", onde interpretam uma peça de Gounod e a sua *Serenata* (GdG, 1896d). Soto era um dos violinistas do sexteto, além de tocar a duo com piano e com guitarra. Em 1898 partilha teatro na Ponte Vedra com a Banda Municipal, com o cantor Aldamar Sánchez Martín, que interpretou *guajiras* acompanhando-se da guitarra, e o quarteto de guitarras e bandurras formado por Massó, José Solla e mais dois intérpretes da orquestra de plectro. A crónica insere-se num editorial sobre a Tuna Portuguesa (LCG, 1898a) à que o jornal pontevedrês fazia seguimento pois no seu retorno de Compostela a Porto passariam pela Ponte Vedra. Em 1900 Soto passa a ser o regente da Tuna Compostelana que irá a Paris. Em 1910 vemo-lo como regente da banda de música *La Lira* de Ribadavia, um ano mais tarde vai dirigir uma banda asturiana e em 1914 torna a Compostela para dirigir a Tuna. Soto morre em Compostela, em 1929, no mesmo dia que o seu mestre e amigo Manuel Valverde (EEdS, 1929).

Algumas obras de Soto foram nomeadas nas notícias: *Capricho musical para rondalla*, *Serenata*, *Moinheira* e *Jota* para serem tocadas pela Tuna (GdG, 1900c). Esta distinção entre o grupo tuna e o grupo *rondalla* parece indicar que o primeiro incluía um coro e o segundo era só a orquestra de cordofones, como se infere da notícia de 1896 onde a nota diz (ECG, 1896c): "De organizarse la tuna, en ella no figurará coro, viniendo á resultar una especie de rondalla, que pretenden sea dirigida por el conocido músico de Santiago don José Curros". Dentro das próprias Tunas, além das divisões grupais de duos, trios e quartetos formados por elementos da Tuna que intervinham nos concertos como atuações especiais, sobretudo quando entre os integrantes havia destacados

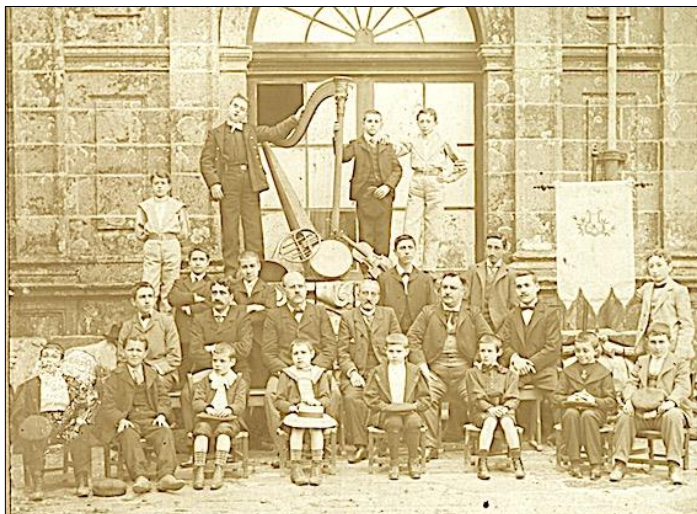
instrumentistas, também podia dar-se a intervenção do grupo musical em exclusivo formado pelos cordofones. Assim parece indicá-lo a obra de Soto *Capricho musical*, que poderia ter sido escrita anos antes para a *Rondalla Regionalista*.

Manuel Valverde Rey (1857-1929), menino cantor do coro da Catedral, depois violinista e pianista, foi o grande promotor dos orfeões em Compostela (Freitas, 2016b). Valverde foi regente e compositor da Tuna Compostelana, e colaborou com o guitarrista ourensano Eugenio Gallego Martínez que acompanhava o orfeão dirigindo o grupo de plectro do Seminário. O Valverde era um dos orfeões, como *La Oliva* em Vigo, que se acompanhavam de orquestras de cordofones.

José Gómez Veiga (1864-1946), também conhecido como José Curros ou Pepe Curros, era um dos cinco filhos que Ramona Veiga Mosquera teve com o sastre José Benito Gómez²⁸⁷. Todos destacaram como músicos, a pianista Elisa no âmbito doméstico e os irmãos varões como violinistas de grande prestígio na cidade. Gerardo e José foram músicos da Capela da catedral, participavam na orquestra do Teatro e configuravam com Manuel Valverde e Ángel Brage o quarteto Curros. Em 1889, junto com Álvaro Soto, Enrique Lens e Santiago Cimadevila, três irmãos Curros, José, Gerardo e Jesús, ganham um concurso na secção de música de câmara na Ponte Vedra com o sexteto (Canedo et al., 2014; Freitas, 2018, p. 172-177).

O jornal *El Lucense* publica um currículo de José Curros com motivo da sua participação como júri no certame de orfeões em Lugo, em que indica que ganhou a vaga de violinista na catedral compostelana com 14 anos. Aos 18 fundou a Sociedade de quartetos. Ganhou o primeiro prémio de violino com 20 anos. Fundou o sexteto que leva o seu nome e, segundo diz a notícia de que tomamos estas informações: "Con esa misma colectividad formó la base de la tuna que tanto nombre alcanzó para Galicia en el vecino reino de Portugal, en el año 1888" (ELu, 1896).

²⁸⁷ Ramona (1858), José (1864), Gerardo (1867), Jesús (1870) e Elisa (1874) Gómez Veiga. As informações de Canedo et al. referem um trabalho dos estudantes de 6º nível do Conservatório Profissional de Compostela, dirigido pelo professor Miguel Ángel López Fariña, elaborado durante o curso 2013/2014 sobre a figura de Pepe Curros. Vai o nosso agradecimento ao alunado e ao professor pelo seu bom desempenho e generosidade.



Im. 208: Academia de música da Sociedade Económica. Curso 1900-1901.
Pepe Curros, sentado na segunda fila, segundo pela esquerda.
Fonte: Miguel A. López Fariña.

Como compositor José Curros realizou música galega, arranjos sobre melodias clássicas e música sacra. Escreveu para banda, grupos de câmara, orquestra e piano. É uma personalidade musical fundamental no fim do século compostelano, cujo sexteto foi incluído por Pérez Lugín no romance *La casa de la Troya* (1915). Curros era professor na Escola de Surdo-Mudos e Cegos e na academia de música da Sociedade Económica de Compostela, onde também tinha sido aluno e da que em 1912 seria nomeado diretor (Freitas, 2018, p. 68).

José Nieto Méndez "Nietinho" é também um dos componentes desta rede musical compostelana. Protagonista do romance de Lugín, pai das ilustres cantoras de ópera Ángeles Oteín e Ofelia Nieto, e pai de um dos cronistas posteriores ao romance, "Nietinho" era um dos tunos do famoso ano de 1888. Nieto Méndez estudou Direito em Compostela e depois foi notário em Burgos e Bermeo (Biscaia), além de Decano do *Colegio Notarial de Burgos*. A lembrança da sua atividade musical na Galiza apagou-se igual que os ecos do romance de Lugín. José Nieto, descrito por Barreiro como pequeno (de

tamanho) e expressivo, foi guitarrista, flautista e regente de tunas, coros e orquestras (Barreiro, 1947, p. 78, 174 e 339).



Im. 209: José Nieto Méndez, em 1888.
Fonte: Faro de Vigo, 1925.

17.4.2. Na Corunha

Na Corunha registamos orquestras de plectro desde 1888, como o grupo que recebeu orfeão *El Eco* à sua chegada depois de vencer no certame de Barcelona (CdP, 1888c; Gómez e Cancela, 2017, p. 56). Os agrupamentos corunheses mais destacados foram o do *Sporting Club* (1890), *Liceo Brigantino* (1892), *Circo de Artesanos* (1895), *Blanco y Negro* (1986) e o do *Círculo Católico* (1898). Os regentes foram José Castro "Chané", Mauricio Farto, Pío Arias, Julio Cristóbal e um tal Mariño.

O fundo musical da Sociedade Coral Polifónica *El Eco* conserva uma Balada para voz e guitarra apresentada ao Certame de Composição celebrado em 1890 na Corunha²⁸⁸. A peça está registada

²⁸⁸ Temos que agradecer ao pesquisador compostelano Alberto Cancela a amabilidade de nos enviar esta obra e todas as informações sobre as obras com guitarra conservadas no fundo musical do orfeão *El Eco*. A partitura da *Balada* está no apartado dos anexos.

pelo secretário da sociedade, Francisco Tettamancy, sem nome de autor, com o número 33 e data de 17 de julho desse ano. Dentro das bases do concurso havia um apartado com prémio ao autor da melhor balada escrita para voz de contralto ou barítono com acompanhamento de violino, piano ou guitarra, sobre o poema de Salvador Golpe *Adios a Galicia*, também conhecida por *As lixeiras anduriñas* (Mosquera, 1997, p. 106). O advogado corunhês Salvador Golpe tinha sido convidado a compor um poema para ser musicado pelos aspirantes, portanto, o poema tinha sido composto ex-profeso para este certame. A notícia do poema acabado sai na imprensa em maio de 1890 (EdG, 1890). Esse foi o certame em que Montes recebeu triplo prémio pela sua música, sendo um deles a sua versão deste poema para voz e piano²⁸⁹.

O original desta Balada anónima tem uma melodia bem construída e ligada ao texto de um modo notável. O acompanhamento de guitarra foi feito, sem dúvida, por um guitarrista que conhecia bem o instrumento. O tempo *andantino* confere dinamismo a uma música que vai enchendo-se de matizes a medida que avança o texto. Estamos tentadas de imaginar que a obra seria da autoria de José Castro Gonzalez, Chané filho, que era formalmente o regente do orfeão *El Eco* desde fevereiro de 1890 (Gómez e Cancela, 2017, p. 60). Mas devemos lembrar que na Galiza de 1890 havia tantos guitarristas que resultaria inútil, sem mais dados, apostar por algum deles.

No fundo musical do orfeão também se acham mais três peças escritas para orquestra de plectro com a formação: Bandurras 1ª e 2ª, alaúdes e guitarras. Trata-se das obras seguintes:

1. *Hino a Maria Pita*, de Antonio Gundín Fandiño com letra de E. Rodríguez Iglesias.
2. *Laios dun emigrante*, de Antonio Gundín Fandiño com letra de Pastor Asensi.

²⁸⁹ Uma versão desta balada de Montes junto das outras cinco da sua autoria mais oito canções para voz e piano sobre poemas de Rosália, de J. A. Moreno Fuentes, podem ouvir-se no disco *Que bela te deu Deus!* (Dos Acordes, 2014), interpretadas por Esperanza Iglesias, soprano, e Aurelio Chao, piano, com os textos adaptados à norma internacional do Galego pela autora deste trabalho. Um manuscrito desta balada deveu ser o que Montes ofereceu ao guitarrista Juan Parga.

3. *Preludio. El anillo de hierro* de M. Marqués.

Antonio Gundín Fandiño era o regente da corunhesa orquestra de plectro da *Sociedad Albéniz* durante 35 anos, a orquestra galega de maior duração ao longo do século XX. E também do arranjo, datado em 1908, para orquestra de plectro da obra do sinfonista e violinista maiorquino Pedro Miguel Marqués (1843-1918).

A febre das orquestras de guitarras era total na Corunha. Algum destes agrupamentos tem sido qualificado de "monstro" por integrar mais de trinta intérpretes com os instrumentos "guitarras, guitarrones, bandurrias, cítaras, bandolones, octavinos y bandolines" (ELu, 1891). Os guitarrões imaginamo-los semelhantes aos instrumentos de Cee. Os bandolões, como bandolins grandes, de tessitura grave. Os octavinos e as cítaras, como explica Campo Castro no seu método de bandurra e os bandolins e bandurras são ainda hoje bem conhecidas. Estes instrumentos patenteiam a variedade de cordofones dedilhados que ainda havia na Galiza do fim do século.

A orquestra de plectro do *Sporting Club* (1890-), formada por guitarras e bandurras, estava dirigida por um tal Mariño em 1893 e 1894. O *Sporting Club* era uma sociedade formada em torno das atividades desportivas mas, como era habitual, entre os seus membros havia músicos. Faziam parte dela os quatro componentes do já comentado quarteto de bandolim, bandurra, guitarra e guitarrão, formado pelos irmãos Arias Miranda, Iglesias e Moscoso. Entre as atividades que realiza a orquestra estão as serenatas, os convites do Ferrol, completam programa em recitais de solistas e nos do orfeão *El Eco*, recebem autoridades, organizam e protagonizam concertos na própria sociedade e até um americano que em 1893 exhibia o seu fonógrafo na cidade e gravava o orfeão, anunciava registar também alguma peça da orquestra (GdG, 1893d). Uma das suas primeiras atuações é o recital realizado na terça-feira, 4 de novembro de 1890, servindo como apresentação no Clube da criança do já virtuoso menino violinista Andrés Gaos Berea (Andrade, 2010, p. 58-59). Com o tempo Gaos Berea chegará a ser um dos melhores compositores galegos ao que em 2019 se tem dedicado o Ano Gaos (Capelán e Garbayo, 2019).

A orquestra de plectro do corunhês *Liceo Brigantino* é dirigida por José Castro "Chané" em 1878 e 1879 (Gómez e Cancela, 2017, p. 141). Esta orquestra participa no Entrudo de 1892 dando uma serenata pelas ruas e tocando no evento humorístico-teatral preparado com um propósito e dois joguetes cómicos, que teria lugar no Circo de Artesãos. As notícias sobre a orquestra do *Círculo Católico* corunhês são de 1898, ambas aludem a recitais realizados dentro da própria sociedade (LCG, 1898d, 1898e).

A orquestra de plectro da *Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos* fundou-se em 1895 com mais de trinta intérpretes e com a forma de associação à parte, com os cargos diretivos formados por sócios da *Reunión Recreativa*. Eram o presidente José Luís Pereira, que meses depois seria o tesoureiro da RRIA, o secretário Angel Monteagudo e o arquivista F. Calvet (EAnun, 1895b; Estrada, 1986, 159). As suas atividades principais durante o final do século foram a participação nos recebimentos do capitão Weyler (1897) e o dos reis da Espanha (1900).

A orquestra *Blanco y Negro*, fundada em 1896 e dirigida desde o começo por Mauricio Farto, destaca pela sua intensa atividade, em especial pela participação no colossal recebimento de uma comitiva francesa em 1896, onde tocou situada numa das bateias da ria da Corunha, atuando noutra bateia a Banda de Infantaria (ECG, 1896b). Também foi famosa pelo relacionamento constante com a cidade do Ferrol, aonde atuará repetidas vezes (ECG, 1900a). Esta orquestra recebe também na Corunha a sua homóloga ferrolana *Airiños d'a miña Terra* (ECG, 1900b). Ambas as formações continuam a sua atividade nas primeiras décadas do s. XX.

Além disto, as notícias sobre rusgas de Entrudo são numerosas, destacamos as chamadas *Los Catalanes* (1896) e *Los Gitanos* (1900), que saíam rondar as ruas corunhesas disfarçados e tocando os instrumentos. A composição da primeira era de 10 guitarras, 3 violinos, uma flauta e um clarinete, mais um coro de 26 pessoas.

Por último, dá-se uma coincidência curiosa no ano de 1897. No mesmo momento em que Chané, já na Havana, era regente e compositor da Sociedade Musical *Aires d'a Miña Terra*, que se tinha

formado em 1886 por uma escisão do Centro Galego protagonizada pelo poeta Curros Enríquez, a mesma sociedade cuja secção filarmónica estava dirigida pelo guitarrista Casimiro Tarantino, depois por outro guitarrista Constantino Pereira e que tinha premiado uma obra do também guitarrista pontevedrés Señoráns, na Corunha fundava-se uma *rondalla* do mesmo nome, *Aires d'a miña terra*, cuja formação instrumental desconhecemos, dirigida pelo músico militar Ricardo Morales Sabugueiro (LCG, 1897f).

17.4.3. No Ferrol

Um dos primeiros nomes de guitarristas ferrolanos ligados à música popular é o de Francisco Martínez Saavedra, ativo em 1891 e falecido em 1920, no Ferrol. Avô do matemático Honorato Martínez Luaces, dele diz Sánchez (1993, p. 30) que era Mestre de Obras, grande cantor de voz seleta, improvisador de versos e música, e digno intérprete de guitarra. A continuação, Sánchez anota várias das letras compostas por Francisco Martínez para cantar em agrupamentos de cordofones. No seu estudo sobre as canções populares do Ferrol, Sánchez Dopico reúne várias cuja letra e música responde aos protagonistas da criação popular ferrolana no fim do século: Francisco Martínez Saavedra, Juan Pérez [de Castro?] e Manuel Pérez, Benito Vilumbrales, Perfecto López, Eduardo Díaz, J. Bretons, Prudencio Piñeiro, Santos Rodríguez [Gómez?], Gregorio Baudot e outros músicos. Como costuma acontecer com a música popular, Sánchez recolhe somente as letras, que eram as que se distribuíam para a gente cantar, entanto a música era aprendida de cor pelos intérpretes. Assim ficamos sem conhecer a música das valsas de Pérez, da canção *Blanco y Negro*, dos carnavais de 1896, ou a composta em 1904 por Julia V., *Nibelungos*.

No Ferrol de final de século havia várias sociedades que organizavam concertos. O *Casino*, o *Centro Recreativo*, o *Círculo de Artesanos* e a sociedade *La Peña* eram as mais importantes. Os seus membros organizavam e participavam nos eventos teatrais e musicais da localidade. As orquestras com guitarras eram numerosas, tinham entre quinze e trinta componentes, admitiam infantes entre os seus

membros e estavam dirigidas por músicos de formação académica. Os agrupamentos tocavam ali onde se lhes solicitava, tanto nas festas da cidade quanto nas vilas pequenas, em que os músicos podiam ser das próprias aldeias. Nos entrudos, nos solstícios de verão, nos recebimentos de pessoalidades ou nas pequenas festas locais sempre atuava algum agrupamento de cordofones dedilhados, ou orquestra de violinos, flautas e guitarras. Focaremos a atenção nos músicos que dirigiram agrupamentos mais estáveis e que deixaram repertório para estas formações musicais.

O violinista Juan Pérez foi um dos regentes de orquestras com guitarras do Ferrol. Em 1894 organizava para o *Centro Recreativo* um recital no mar, sobre uma lancha que saía de Carinho, recebendo assim o navio *Nautilus* que iria até ao porto da cidade. Uma das obras que interpretaram foi o passodoble *¡Fondo!* composto para a ocasião pelo próprio Pérez (EEdG, 1894). Sánchez (1993, p. 34) recolhe somente a letra de uma valsa de Pérez intitulada *Los Pierrots* e composta para esse grupo no entrudo de 1895. Em 1897 vemo-lo à frente do seu grupo na procissão de Perlio. Na mesma notícia lemos que na procissão de Baralhobre, que se realizava na mesma altura, atuou um outro grupo de plectro formado por oito moços da localidade (ECG, 1897a).

Para a festa das *Pepitas* de 1898 Pérez compôs uma valsa para um agrupamento de 7 violinos, 4 flautas, 14 guitarras, 4 pandeiretas e 14 vozes (ECG, 1898a). Curioso é que o número de guitarras coincidia com o de vozes, o que induz a pensar que cantores e guitarristas eram as mesmas pessoas. Nesse mesmo Carnaval saiu a rusga dos *Pierrots*, que tocou uma valsa e um passa-ruas de Juan Pérez, e estava formada por 6 violinos, 3 flautas, 9 guitarras, 3 pandeiretas e 16 vozes. Um dos componentes da rusga era uma criança, o filho de um dos maquinistas do *Teatro Jofre* (ECG, 1898b). Em 1900 Pérez compõe a valsa *Un día de romería*, em 1902 a valsa *La Acacia*, em 1903 *El Nardo*, em 1905 *El Modernismo*, em 1911 a dança de longa letra *Si el día de difuntos* (Sánchez, 1993, p. 36, 39, 40, 54 e 60).

Um outro músico e regente de grupos de plectro do Ferrol foi o bandurrista Pastor Hernández, a quem localizamos entre 1898 e 1900

organizando importantes concertos e colaborando com as sociedades ferrolanas. Em 8 de março de 1899 produz-se a estreia no *Teatro Jofre* da ópera de Bretón *La Dolores*, e Pastor Hernández dirige o grupo de guitarras e bandurras que participava na função, formado por 17 intérpretes (ECG, 1899b). O grupo deveu ter sucesso, pois nas semanas a seguir percorria as ruas ferrolanas e oferecia um recital no teatro (ECG, 1899c, 1899d).

Em 1900 Pastor Hernández organiza um recital dedicado à sociedade *La Peña* em que participa a orquestra de bandurras e guitarras dirigida por Antonio Seoane Pampín, e formada por 16 moços da localidade, que tocam o passodoble *A Hernández*, de A. S. [Antonio Seoane], a valsa *En una romería*, de R. T. [?], depois os irmãos Pío e Joaquín Arias tocam com Pastor Hernández em trio para bandurra, alaúde e guitarra o *Revêrie au Bord de la Mer* de Offenbach e, para finalizar a primeira parte, Hernández toca o passodoble *El Algabeño* de J. Salvador, o *Canto de amor* de Almagro e a *Alborada* de Veiga sendo acompanhado por um pianista corunhês, cujo nome não aparece. Como remate, a orquestra de bandurras e guitarras de Pampín toca uma mazurca, *Soledad*, e o hino de *Transvaal*²⁹⁰.

A segunda parte do evento conta com a participação do clarinetista Juan Fernández Venavides que toca um solo de clarinete composto pelo editor e músico Antonio Romero y Andía, e Pastor Hernández toca acompanhado por Pampín na flauta e o pianista corunhês cujo nome nunca se refere. Intepretam o prelúdio da zarzuela de Marqués *El Anillo de Hierro*, umas *Malagueñas* de Bielsa com acompanhamento de duas guitarras e um *Capricho y juguete de bandurria* da autoria do próprio Pastor Hernández, rematando o ato a orquestra de plectro. (ECG, 1900c).

O grupo de cordofones formado para este evento teve tanto sucesso que depois de passear as ruas ferrolanas, em dois meses acabou por conformar a orquestra *Airiños d'a miña terra* (ECG, 1900d). O local de ensaio da *Airiños* em dezembro desse ano era o n.º 27 da rua Real (ECG, 1900e). O nome da orquestra fazia clara

²⁹⁰ A República do Transvaal, formalmente conhecida por República Sul-Africana, foi autoproclamada em 1857, teve vários períodos de independência e em 1900 mantinha a segunda guerra dos Bôeres contra a anexação britânica.

referência à tríade popular que presidia o poema de Francisco Añón *A Galicia*, o primeiro dos publicados no *Album de la Caridad* (JF, 1862):

Airiños d'a miña terra,
airiños, airiños, aires,
airiños, levám'á ela.

Ay esperta, adorada Galicia,
D'ese sono en q'estás debruzada;
D'o teu rico porvir a alborada
Po-l'o Ceo engergándose vay.

Ja cantando os teus fillos te chaman,
E c'os brazos en cruz se espreguizan...
Malpocados! o q'eles cobizan
É un bico d'os labios d'a Nay.

Já desde o início o regente de *Airiños d'a miña terra* seria Antonio Seoane Pampín²⁹¹. Pampín levará a orquestra ao seu máximo nível de interpretação e reconhecimento durante todo o primeiro terço do século XX, convertendo-a num ícone da cidade do Ferrol, até setembro de 1936, quando desaparece apagada pelo regime franquista. Outros regentes ferrolanos de grupos, rusgas e orquestras com guitarras foram Gonzalo Prego, Benito Vilumbrales, o bandurrista José Nicolás e o violinista Arturo Martínez. Todos eles deixaram pegadas na hemeroteca que agora teremos de abreviar. Pesquisas mais aprofundadas poderão ampliar a informação sobre estes e outros músicos ferrolanos.

17.4.4. Em Betanços

José Castro Chané atuou com a guitarra em Betanços, *a solo* e acompanhando algumas cantoras das que não nos chegou o nome e que interpretaram fragmentos de zarzuelas e óperas, com ocasião de uma excursão organizada pelos ciclistas (velocipedistas) do *Sporting*

²⁹¹ Antonio Seoane Pampín era o avô de Antón Seoane, médico psiquiatra e fundador do grupo folque de música galega *Milladoiro*.

Club corunhês (EM, 1890). A viagem da Corunha a Betanços realizou-se por mar, em faluas, como as excursões que se realizavam ao Ferrol. Tinha de ser um espetáculo ver chegar os músicos, que às vezes tocavam mesmo antes de descer à terra, recebidos pelas gentes como altas personalidades. Um ano mais tarde, o mesmo jornal betanceiro, *El Mendo*, dá notícia da atuação com guitarra de Jorge Yáñez, filho do homônimo empresário e guitarrista corunhês, já documentado como compositor, organista, pianista, guitarrista e regente do Orfeão Eslava n.º 3.

A orquestra chamada de *Rondalla 1895*, fundada pelo violinista Augusto Veiga Valenzano, teve a sua primeira atuação em maio de 1896, na inauguração do *Círculo Católico* betanceiro, onde tocam o minueto de Boccherini e a moinheira *La Escala* de Pascual Veiga. Em setembro do mesmo ano a orquestra toca em Ares e incrementa o número de intérpretes, que eram sócios dos centros recreativos *Tertulia Circo* e *Liceo Recreativo de Artesanos*. Na orquestra participava também o violinista Julio Veiga, irmão de Augusto e o pianista Juan Ponte Blanco. De 1897 é a última notícia que refere Álvarez desta orquestra, a qual participa de um festival benéfico tocando *Loín duval* de Guillet²⁹² e a *Alvorada* de Pascual Veiga (Álvarez, 2004, p. 11-12).

Álvarez supõe que no *Centro de Música y Declamación*, do que se sabe que acabou em 1900, havia mais uma orquestra de cordofones, devido ao tipo de instrumentos conformam o material leiloado na liquidação do estabelecimento. E indica que nesse mesmo ano há também uma outra orquestra em Betanços, a de *La Unión Musical* (Álvarez, 2004, p. 15-16). Esta última estava constituída pelo pianista Ponte Blanco, que tinha sido professor na escola de Augusto Veiga e atuava no famoso entrudo de 1901. A partir daí diz Álvarez que lhe perde a pista.

²⁹² Não sabemos quem seria esse Guillet. Houve um compositor belga, Charles Guillet (?-1654), do qual ainda hoje se conhece pouca música. Se assim fosse, seria a primeira vez que vemos uma orquestra de fim do século XIX a tocar música antiga. Também houve um outro Guillet mencionado por Alejo Carpentier como compositor de música de restaurantes e autor da obra *Regreso del baile* (Carpentier, 2002, p. 202). Carpentier menciona-o com outros compositores como Théodore Lack (1846-1921), se Guillet era seu contemporâneo poderia ser o autor tocado pela orquestra de Augusto Veiga.

O entrudo de 1901 deu para muito em matéria de orquestras. Além de *La Unión Musical* apresentaram-se mais duas orquestras eventuais, formadas para festividade: *Os Jaus* e *Os Boers*. Dos primeiros, o jornal não diz os instrumentos que tocavam, mas informa da destreza e agilidade de um "dos" pandeiretas, o que evoca a imagem da Estudantina ou Tuna universitária, com bandolins, bandurras, guitarras, percussão, e os malabarismos próprios do estudante que toca a pandeireta. Dos segundos, *Os Boers* [Bôeres], são 10 moços caricaturizados como independentistas sul-africanos a tocarem cordofones dedilhados. Já vimos que na Corunha as orquestras também tocavam o hino de Transvaal no ano anterior. Na altura parece haver na Galiza uma identificação clara, que chega até à representação carnavalesca, com a situação da África do Sul. Estes temas evidenciam também a viagem dos repertórios, neste caso da Corunha a Betanços, as quais vimos que, junto com o Ferrol, são cidades a manterem via marítima muito relacionamento.

Mas, apresentou-se mais uma orquestra de cordofones naquele entrudo de 1901. Era a intitulada *Colectividad Obrera*, formada por 4 ocarinas, 7 guitarras e uma pandeireta, formada e dirigida por Domingo Tenreiro. Não sabemos se é a mesma que em maio desse ano, com o nome de *Sección Obrera*, estava dirigida por Benigno García Neira e o presidente da sociedade era o deputado provincial Francisco Sánchez Díaz. A orquestra da *Sección Obrera* assistia a um banqueta na sua honra em que o regente cantou um fado acompanhado das guitarras (EPB, 1901). E no fim desse mesmo ano, Álvarez recolhe ainda mais uma pequena orquestra, formada por 1 violino, 2 bandurras e 4 guitarras e chamada de *Una Rondalla*, que tocou pelas ruas de Betanços no dia de fim de ano de 1901. Naveira seria o formador e regente da orquestra *Lira Brigantina*, que seria a grande orquestra de cordofones betanceira das primeiras décadas do s. XX (Álvarez, 2004, p. 23, 25-30).

Finalmente, ainda temos notícia de uma orquestra de cordofones betanceira formada unicamente por mulheres, que atou no *Liceo Recreativo* com motivo dos bailes de Reis nos primeiros dias do ano de 1902 que juntaram umas 350 pessoas. Mais para a frente veremos que em 1890 já havia orquestras de cordofones formadas por

mulheres em Pontedeume. Também em 1895 atua uma orquestra de mulheres no Centro Galego de Madrid, e em 1897 Ulibarri punha na moda as orquestras de mulheres em Vigo. As "tunantas" desta orquestra, como foram denominadas pela imprensa betanceira, que estavam vestidas com "airosas y elegantes indumentarias" e atuaram à 1 da manhã, eram Mercedes Golpe, a regente, as irmãs Águeda e Joaquina García Iribarne tocavam bandolim e violino, Rosina e Lola Sánchez Díaz, que imaginamos irmãs de Francisco, com pandeireta e guitarra, Angustias Díaz, Paca e Joaquina Vieites eram guitarristas com Victoria Sobrino que também era a tesoureira, Elena Gayoso era violinista, Avelina Pérez e Isaura Golpe, possível familiar de Mercedes Golpe, eram bandurristas, Enriqueta Carril tocava os ferros e Soledad Abarrategui era a abandeirada. No total as 14 componentes realizavam a seguinte formação: 2 violinos, 1 bandolim, 2 bandurras, 5 guitarras, 2 percussões (pandeireta e ferros), além da regente e uma abandeirada (*El Pueblo*, 1902).

17.4.5. Em Mugardos

Nesta vila marinheira achamos o guitarrista Eugenio Deus Rezua, que devia ser marinheiro e tinha o cargo de Cabo 1º no exército da Marinha. Foi recrutado em fevereiro de 1896 e destinado ao navio de guerra *Infanta María Teresa*. Por isso não podia ser o regente da orquestra de cordofones que tocou naquele ano no evento organizado pelo *Círculo Recreativo* de Mugardos, que angariou donativos para as famílias das vítimas de um naufrágio em Maninhos. A Comissão encarregada celebrou o sucesso da iniciativa e a entrega dos dinheiros na Câmara Municipal mugardesa, onde depois de os afetados receberem as doações tocou uma dita *rondalla* formada por moços da localidade. Achavam-se casualmente na vila o barítono Bueso e outros artistas da companhia de zarzuela. Pela mesma notícia temos a informação de que na vizinha vila de Corme também havia um *Círculo Recreativo* (ECG, 1896a).

Eugenio Deus torna a Mugardos em 1898, quando o *Infanta María Teresa* foi afundado pelos EUA na batalha de Santiago de Cuba. O *Círculo Recreativo*, que ainda organizava eventos em janeiro

de 1900, no mês de setembro desse ano aparecerá como dissolvida, mas Eugenio Deus começa a dirigir a orquestra: "Durante la iluminación una bien afinada rondalla, dirigida por el guitarrista don Eugenio Deus Rezua, dejará oír sus acordes musicales" (ECG, 1900f).

17.4.6. Em Ribadeu

A vila de Ribadeu tem a primeira das sociedades filantrópicas registadas neste trabalho, a Sociedade Filantropico-Dramática, fundada em 1835, e um amplo historial deste tipo de entidades filomusicais ao longo de todo o século XIX, a criação da Banda de Música entre 1867 e 1870, a Sociedade Coral *Orfeón Rivadense* em 1888, e uma intensa atividade de representação de zarzuelas no fim do s. XIX e começos do XX (Álvarez, 2007, p. 16-21). Lanza (1933, p. 198) informa de uma academia de música como principal atividade da Sociedade Filantropico-Dramática:

cuyo objeto, según sus estatutos, era -y es, puesto que la Sociedad existe aun aunque olvidada de sus fines- "promover y fomentar el buen gusto y la afición al teatro y a la declamación". Formó su capital inicial con acciones de cuarenta reales, y con él atendió al arreglo del salón-teatro de que antes se ha hablado. Los productos del arriendo de este salón se destinaban principalmente al sostenimiento de una academia de música.

Porém, o volume de notícias sobre atividades musicais não acompanha essa atividade associativa. Deve ter-se em conta que a primeira imprensa aparece em 1865 (Cabano, 2002, I, p. 34) e o jornal local *Las Riberas del Eo* começa a publicar-se em 1881 (Santos, 2014, I, p. 602). Assim, em 1889 temos notícia do concerto organizado pelo violinista luguês José Maria Carracedo que dirigia uma orquestra ribadense em que participou o duo integrado pelo bandurrista Astor e o guitarrista Salgado, apresentados como amadores que levantaram ruidosas palmas entre o público presente (ER, 1889a; LIM, 1898b).

Passados os Reis de 1900, Fernando Salgado agora junto de J. Aenlle, formam um duo de bandurra e guitarra e interpretam *Besos de ángel*, as valsas de Waldteufel. No mesmo recital, Salgado dirige

uma secção da orquestra ribadense formada por Coldeira, Alonso, Paz, Rodríguez, Campero, Santar Doncel e Aenlle, entre outros, que interpretaram o célebre *Minuetto* de Boccherini e *Zaragoza* de Granados²⁹³. Também no mesmo concerto participava a banda de música dirigida por Latorre (ECdL, 1900c).

17.4.7. Em Viveiro

O Latorre de Ribadeu devia ser o mesmo Latorre que em Viveiro dirigia uma orquestra formada por violinos, flautas, bandurras, guitarras e um coro, cujos membros eram moços da localidade que se preparavam para as festas do mês de agosto (ELu, 1894). A notícia denominava esta orquestra como *rondalla*. Em 1899 voltamos a ver uma *rondalla* do mesmo estilo dando uma serenata aos responsáveis da obra do tranvia aéreo que unia as minas de ferro da Silvarosa com o porto viveirense (ER, 1899e).

17.4.8. Em Pontedeume

O pesquisador musical desta vila, Xosé Paz Fernández, vem realizando desde a última década do s. XX um trabalho imenso de recolha da música eumesa, visitando o arquivo municipal e recolhendo informação direta dos vizinhos, que publicou nas diversas partes do seu *Cancioneiro Popular Eumés*. Esta publicação resulta de uma ajuda magnífica para destrinçar os percursos das guitarras nesta vila costeira do Norte galego, próxima à cidade do Ferrol mas também ligada a Carinho e Ortigueira, que são mais duas vilas costeiras de grande desenvolvimento guitarrístico. Pontedeume está também ligado pela via religiosa a Betanços e Mondonhede. Todas localidades de atividade guitarrística.

²⁹³ Assim diz a notícia mas não se acha este título no estudo de Iglesias (1985-1986). Seria a *Rapsodia Aragonesa*? A *Rondalla aragonesa* das *Danzas españolas*? O *Zapateado* ou a *Zambra* das *Seis* (ou *Cinco*) *piezas sobre cantos populares españoles*? Granados inspirou-se na música galega na sua *Suite sobre cantos gallegos* (I. *En la montaña*. II. *Danza scherzo*. III. *Morriña*. IV. *Final. Fiesta*) para orquestra e na *Danza gallega* para violoncelo e piano, que é uma redução do primeiro número da *Suite*.

Existem referências de música religiosa em Pontedeume desde o século XVII. Concretamente, em 1628 a vila encarrega a construção de um órgão a Gaspar de Casas (Paz, 1998, p. 231). E em 1681 documenta-se a primeira menção a um músico referido como "músico o gaitero que tocara en la fiesta" (p. 232). Durante todo o s. XVIII há referências a atuações musicais ligadas tanto ao âmbito religioso como ao popular. Já no s. XIX, em 1846, depois de ter sido proibido o entrudo em 1840 e de aparecer um percussionista em 1841, acha-se o pagamento de 100 réis para três músicos policiais (*alguaciles de la Corporación*) passearem as ruas tocando um clarinete e duas guitarras, a cantarem louvas ao casamento de Isabel II (p. 244-253).

A seguinte notícia sobre uso de guitarras em Pontedeume é, não podia faltar, uma condena municipal a Juan Ares Fernández por tocar a altas horas no estabelecimento da sua casa, em 1882. Entendemos que poderia ser uma taberna no baixo onde se realizavam, como já temos comentado também na Corunha, populares reuniões musicais (Paz, 1998, p. 274-275). O entrudo de 1890 deixou notícia de várias rusgas que, sem termos a certeza, achamos que teriam guitarras/violas. Paz localiza a dos *Larpeiros*, que deixou duas canções com letra e música (Paz, 2000, p. 31). Desse mesmo ano são as primeiras notícias sobre Eduardo Pita, membro de uma conhecida família de músicos eumeses, que em 1890 dirige uma rusga formada por mulheres e alguns moços da localidade, o que seria a iniciação da sua carreira como regente e compositor. Pita também organiza uma orquestra de violinos, flautas e guitarras para dar "una serenata a todas las Cármenes", pelo que entendemos seria no dia do Carmo ou próximo dele, festa marítima em toda a Galiza que se realiza em 16 de julho (Paz, 1998, p. 285). Um outro Pita, Francisco, primo do Eduardo, todos filhos de músicos, aparecerá dirigindo uma *rondalla* em 1906 e 1907 de que fazem parte Ramiro e Eduardo Pita, Ramón Varela e outros (Paz, 2012, p. 10). Ainda no entrudo de 1890 localiza-se um outro regente de rusgas eumês, Jacinto Calvo (Paz, 2000, p. 32).

O ano de 1893 é a data que figura na partitura do *Vals Coreado* escrito para piano por Fernando Veiga, com letra de Constantino Fernández, e publicado modernamente por Xosé Paz na

2ª parte do *Cancioneiro Popular Eumés*. Note-se a identidade do estilo com o de uma das *Brisas Rianjesas*. *Vals Coreado* de Felipe Paz Carbajal achadas em Rianjo para coro e guitarras, também da mesma época. Segundo estas amostras, o *Vals Coreado* é uma valsa em 3/4 cantada por um coro com acompanhamento instrumental, normalmente de cordofones. Não nos parece casual que em vilas marinheiras, a primeira vista muito distantes entre si, a música se desenvolvesse de modos semelhantes, como também são semelhantes as vidas das pessoas que as habitam. Os ofícios, como vemos no de barbeiro intimamente ligado à prática musical, unem mais do que parece e assim como existe um folclore do litoral, podem os cordofones e a sua música integrar-se nele com o seu carácter próprio.

Las mariposas e *Las pesquitas mariposas* foram rusgas de entrudo nos anos 1900 e 1901. A foto das primeiras revela duas guitarras entre as participantes, na sua maior parte, mulheres (Paz, 2000, p. 32-33 e 296-297). E antes de finalizar o século, ainda teremos constância de um barbeiro eumês, Antonio María Lamas Rey, que em 1899 resulta condenado a uma coima municipal por tocar a altas horas da noite e ao pouco tempo aparece no novo jornal da vila, de nome *La Verdad*, como barbeiro que anuncia uma mudança do negócio para a rua S. Agostinho, n.º 16, 1º e dá lições de guitarra (Paz, 1998, p. 292-293).

17.4.9. Em Ordes

Pazos (1998) realizou um estudo da música em Ordes na breve mas interessante *História da Banda de Ordes* (1931-1934) que situa este agrupamento musical no fim do primeiro terço do s. XX²⁹⁴. Mas sendo a vila mais antiga e participando das festas tradicionais do mesmo modo que o resto de vilas galegas, seria surpreendente que fosse a banda de música a única manifestação musical do lugar. Sem podermos realizar um estudo aprofundado, tivemos notícia da constituição de uma sociedade de lazer por vizinhos da vila em maio do ano 1900. Trata-se de uma nota no jornal *La Idea Moderna* que,

²⁹⁴ O Concelho de Oroso publicou em 2018 um novo estudo que se centra na história presente da atual banda de música ordense.

além disso, informa que a dita sociedade, cujo nome não se menciona, consta de uma "bien organizada rondalla", isto é, mantém uma orquestra, não fica claro se de guitarras e outros cordofones (LIM, 1900c).

17.4.10. Na Ponte Vedra

Landín (1999, p. 169) relata a existência de uma secção de música do *Liceo Casino* e dos orfeões *Los Amigos* e *El Pontevedrés*, nomeia as famílias do guitarrista Bodegas, professor de Manuel Quiroga, e do Tecelã das que diz: "en las mismas ocasiones y con elementos "caseros", bandurrias y guitarras, nos ofrecían en el portal de la vivienda, desde el anochecer, programas variadísimos de bailables a cuyos sonos solían danzar improvisadamente los transeúntes más decididos y bullangueros" (Landín, 1999, p. 171).

As primeiras notícias sobre orquestras de plectro são as do pintor e violinista Benigno López Sanmartín (Ponte Vedra, 1861-1928). Casou com Generosa Fernández Fernández, natural de São Tomé de Pinheiro, mulher de diferente classe social que servia na casa do contra baixista Federico Sanmartín e a sua esposa Elvira Rodríguez Aboal. Benigno López morou com o seu primo Federico durante a sua juventude na casa da Rua Charinho, 4, a mesma rua de Javier Pintos Fonseca, quem afirma no seu diário que se reuniam todas as tardes. López Sanmartín foi, no mínimo, pai de três crianças: Maria Balbina, que nasceu em 11 de maio de 1892, Luz, nascida em 3 de outubro de 1896 e Benigno, nascido em 9 de abril de 1900. Generosa e Benigno casaram em 23 de dezembro de 1895, na igreja de Santa Maria, contando a sua primeira filha já 3 anos e 7 meses, como anota diligentemente Javier Pintos no seu diário²⁹⁵.

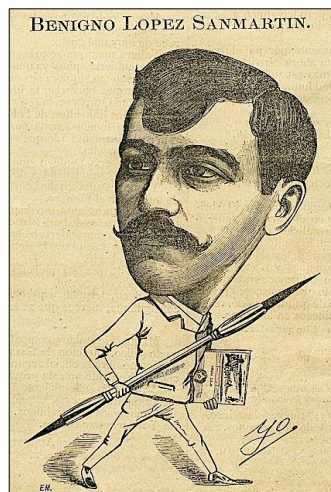
Será desse feliz encontro entre Pintos e Sanmartín que sairão os primeiros grupos camerísticos pontevedreses. Em 21 de novembro de 1888, Javier Pintos anota no seu diário a composição do Septeto Sanmartín, conformado pelo próprio Benigno López Sanmartín (v.), Isidro Puga (v.), Constantino Berridi (f.), Juan Serrano (f.), Torcuato

²⁹⁵ Pintos acaba a sua anotação para esse dia: "Asistimos al acto Luz Lopez Sanmartin, hermana de Benigno, residente en Bayona, Victor Cervera Mercadillo y yo".

Ulloa (p.), Ramón Señoráns (g.) e Victor C. Mercadillo (g.). Com esta formação de 2 violinos, 2 flautas, 2 guitarras e piano participaram na inauguração das funções organizada pela *Sección Juvenil* interpretando a *Marcha turca* de Mozart e o *Minuetto* de Boccherini. Depois Barros (2015, p. 393) recolhe que o septeto virou octeto, com a incorporação do contrabaixo de Federico Sanmartín.

Em 1º de janeiro de 1889, o Octeto Sanmartín protagonizou o concerto de Ano Novo no Teatro Principal apresentando um programa de três partes: 1ª parte, *Amor de estudiante*, polka de Curros, *Gavota "Ingenua"* de Arditi, *Marcha turca* de Mozart e *Valses de Fausto* de Strauss. 2ª parte, *Rouwena*, polka de Sanmartín, *El sueño* de Rosellen, *Danza de las bacantes* de Gounod, *Pavana capricho* de Albéniz e *La Malle des Indes* de Lamothe. 3ª parte, *Luz*, capricho polka de Sanmartín, *Moraima*, fantasía morisca de Espinosa, *Minuetto* de Boccherini, *Pizzicatto* de Delibes e *Pavana de concierto* de Lucena. O Octeto Sanmartín também participou em 17 de março de 1889 no concerto em benefício de Joaquín Novás, apresentando na segunda parte as obras *Amor de estudiante* de Curros, *Gavota* de Bach, *Florinda*, capricho de Espinosa e a *Danza de las bacantes* de Gounod²⁹⁶.

Da obra de Lamothe conservamos a parte das guitarras no fundo de Javier Pintos Fonseca. Já temos comentado que a formação musical do agrupamento que se mostra na capa é sensivelmente superior à do anterior octeto, com doze componentes entre os que está também o jornalista e literato Enrique Labarta Pose.



Im. 210: Autocaricatura. Galicia Cómica, 7 janeiro 1886. Fonte: MPV.

²⁹⁶ Nessa velada partilharam o evento com as pianistas María Rodríguez, Balbanera Pérez e Manuela Doval, além da cantora Lola Comas, o violinista Jesus García, o pianista Juan Manzano e o *Orfeón Obrero*, todos anotados por Javier Pintos no seu diário.



Im. 211: Orquesta Sanmartín ou "rondalla" no fundo familiar de Pintos.
Fonte: Marina Pintos-Fonseca.

Das reuniões diárias na casa dos Sanmartín sairá a primeira orquestra de cordofones formada por Benigno López Sanmartín (violino 1º), Jesús García (violino 2º), Javier Vieira Durán (viola), Constantino Berridi (flauta), Adolfo Vázquez (violoncelo), Torcuato Ulloa (harmónio), Javier Pintos (guitarra 1ª e diretor de guitarras), Ramón Señoráns, Víctor C. Mercadillo, Rogelio Lamas, Cosme Rupelo e Constantino Lorenzo (guitarras), Antonio Hernani e José Amorín (guitarras portuguesas) e Federico Sanmartín (contrabaixo). Pintos anota todos estes nomes no seu diário indicando que a fundação da denominada por ele *rondalla* foi em 15 de fevereiro de 1891, estando presentes Víctor C. Mercadillo, Rogelio Lamas, Benigno López Sanmartín, Constantino Lorenzo Malvar e o próprio Javier Pintos Fonseca.

Pode observar-se que na foto aparece uma formação um pouco diferente da descrita por Javier Pintos: dois contrabaixos, só cinco guitarras, duas bandurras e quatro violinos. É evidente que a formação

foi mudando com o tempo, as atuações e as possibilidades, mas a certeza de que o conjunto era uma orquestra, e não um grupo de câmara, não somente a dá o número de integrantes, como sobretudo a obra conservada para este grupo *La Malle des Indes*, de George Lamothe, com ficha no catálogo dos Anexos, cuja parte para as guitarras foi realizada por Javier Pintos, onde se vê que está posta para uma voz que se desdobra ocasionalmente em duas vozes, o qual implica que todas as guitarras, fossem seis ou cinco, fariam a mesma voz, desdobrando-se ocasionalmente para realizar a complementária, como costuma acontecer na música escrita para orquestra.

Em 29 de junho de 1891, Pintos anota a seguinte descrição do que hoje seria uma intervenção artística e espontânea na cidade:

Esta noche, a las 10^{1/2} aparecimos en la Herreria los de la Rondalla, tocando sentados en unas banquetas de mano que llevábamos. Al poco rato estábamos rodeados de gente que fué aumentando de un modo considerable. Entre otros números, hemos tocado los siguientes: Guajira de Breton, Sira, polka de Benigno, Bolero (muy bonito) de Ramon Señorans, Polka de Las doce y media y Sereni de Chapí, un pasacalle portugués. Después, dimos varias Serenatas, entre ellos al Alcalde D. Ynocencio Acevedo que nos obsequió con puros; a Ygnacia Mateos, Wence Feijóo, Elisa Carnicero, etc.

A Orquestra Sanmartín atuou durante o mês de agosto na Ponte Vedra (EO, 1891) e em Vigo, onde colaborou com o Certame musical que se celebraria os dias 30 e 31 de agosto (GdG, 1891b).

Um outro ilustre músico pontevedrês, próximo de Pintos e Sanmartín foi Román Pintos Amado, regente do orfeão *Los Amigos*. Filho do violinista, guitarrista e poeta Juan Manuel Pintos Villar, tio e professor do nosso guitarrista Javier Pintos Fonseca, Román Pintos Amado dirigia o orfeão quando ganhou em 1883 o certame de Vigo presidido por Tamberlick, com a alvorada *La Viguessa* de Francisco Piñeiro. Em 1884 partilhou o primeiro prémio com o orfeão corunhês *El Eco*, estando no tribunal Braña Muíños. Em agosto de 1884 ganhou também o certame da Ponte Vedra com o hino *A la Patria*. Pelo diário de Javier Pintos, sabemos que o seu tio Román vivia em 1887 na primeira casa da Rua dos Ferreiros, onde oferecia aulas de música,

que sendo professor da Sociedade Económica pontevedresa também dirigiu uma orquestra de cordofones de arco que atuou na inauguração da Capela de Lourizão em dia 30 de novembro de 1888, evento em que Javier Pintos colaborou como violino 2º, e que em 11 de fevereiro de 1889 Román casou com Clodomira Lois. O orfeão *Los Amigos* atuou para Alfonso XII e viajou ao Porto em junho de 1889 onde se estreou uma obra do próprio maestro (EP, 1928). Um estudo completo sobre este orfeão e o seu regente pode consultar-se em Barros (2015).

Chegado o ano de 1893 havia já várias orquestras de plectro na Ponte Vedra. A *Rondalla Escolar* estava dirigida por Luís Neira (LRP, 1893a). Dela temos notícias desde março até outubro, mês em que Neira assume também o cargo de secretário do *Ateneo Católico* (ELu, 1893d). Aparece alguma informação sobre uma *Rondalla Juvenil* que achamos seja a *Escolar* antedita. Já em 1898 há notícia de uma orquestra dirigida por um tal Solla e formada *ad hoc* para receber a Tuna de Coimbra em janeiro, que depois volta a ser convidada a participar nos eventos de maio, com o mesmo regente. Até ao 1900 aparecem orquestras de Entrudo e as organizadas para algum evento especial, dirigidas pelos violinistas Sampayo (1897) e Sayago (1899), por Garcia e Taboada (1899), e por Emiliano Tomé (1900).

Mas o músico que comoveu a cidade da Ponte Vedra, pela sua sensibilidade na interpretação e na composição, além da sua juventude, foi o jovem guitarrista Ramon Señoráns Vieira (Ponte Vedra, 1870-1895). Já o temos visto como cantor acompanhado de piano no Certame das festas da Peregrina de 1886 e como ator em obras de teatro anotadas por Javier Pintos no seu diário.



Im. 212: Capa do livro *Arlequinada* de Torcuato Ulloa publicado nas Ediciós do Castro. Desenho de Benigno López Sanmartín, 1894.

Regente da orquestra de plectro (1893) e do orfeão *Los Trovadores*, este talentoso moço era tão querido na cidade que deixou dois sentidos obituários à sua morte, ambos publicados em *La Revista Popular*, os dias 10 e 20 do mês de julho. No primeiro deles (LRP, 1895a) lemos uma importante resenha das composições realizadas por este músico pontevedrés falecido aos 25 anos de idade:

Vino al mundo artístico con brios de juventud y alientos de entusiasmo, y cosechó laureles y gloria. Todos los periódicos de Pontevedra tuvieron continuas frases de elogios para el novel artista que tantas simpatías como buenas amistades supo conquistarse. Deja escritas muchas obras, entre las que figuran el bolero *De jaleo*, que tocó la Rondalla-Estudiantina de Benigno Sanmartín en 1891; una *Marcha fúnebre* estrenada hace dos años en la procesión de Jueves Santo por la música del Hospicio; otra *Marcha fúnebre* inédita; la polonesa *Concierto de Brisas* para piano, dedicada al señor Vincenti; una *Barcarola*; una *Serenata* para orfeon; una Misa á cuatro voces que ejecutó diferentes veces la orquesta del Sr. Sanmartín; la alborada para piano *Albores*, premiada con mención honorífica en el Certamen literario-musical de 1889, celebrado en esta ciudad; *Brisas gallegas*, obra que obtuvo diploma de honor en el torneo organizado hace dos años por la Sociedad "Aires d'a miña terra" de la Habana; etc. etc. Las composiciones de este autor ofrecen la particularidad de que siendo todas á cual más originales las acompaña un no se qué encantador, que consigue del público esa simpatía que impulsa al más expresivo encariñamiento con ellas. Como Director del brillante orfeon *Los Trovadores*, dió gallarda muestra de sus felices disposiciones, alcanzando en el Certamen de Vigo de 1891 el segundo premio, consistente en medalla de plata y 500 pesetas, por la interpretación del coro *Adios á Granada* de Gaztambide [...].

No segundo obituário, assinado por F. Portela Pérez (LRP, 1895b) talvez o mesmo autor do primeiro, aparece alguma matização e complemento de obras que no primeiro texto ficaram esquecidas. De modo que a listagem final das obras compostas por Ramon Señoráns Vieira, a teor das nossas informações, seria:

1. *De jaleo*, para orquesta de plectro, estreada pela orquesta de Benigno Lopez Sanmartín em 1891 e tocada repetidas vezes.
2. Três *Marchas fúnebres*, uma delas estreada pela Banda do Hospício da Ponte Vedra em 1893. As outras duas inéditas e também para banda de música.
3. *Concierto de Brisas*, polonesa para piano e dedicada a Eduardo Vincenti.

4. *Barcarola*, para orfeão.
5. *Serenata*, para orfeão.
6. *Misa* a quatro vozes, interpretada em diversas ocasiões pela orquestra de Sanmartín.
7. *Al África!* passo-dobre para banda, que interpretou a do Hospício.
8. *Brisas gallegas*, galardoada com diploma de honra no Certame organizado pela Sociedade "Aires d'a miña terra" da Havana.
9. *Albores*, premiada na Ponte Vedra em 1889.
10. *Bolero*, para orquestra de cordofones.
11. Vários motetes.

Neste segundo obituário obtemos também a data de nascimento de Ramon Señoráns: 11 de março de 1870. López Sanmartín e o tenor, advogado e amigo, José Echeverría, acompanharam o cadaleito. Sanmartín realizou um retrato de Señoráns para lembrança dos familiares e amigos, e o cadáver foi despedido com a orquestra e vozes de Isidro Puga.

17.4.11. Em Vila Garcia

Em 1893 o jornal *El Lucense* recolhe uma nota breve em que se anuncia a próxima constituição em Vila Garcia de uma banda de música e uma *rondalla*, a qual achamos que seria uma orquestra de ou com cordofones tendo em conta a oposição entre as palavras 'banda' e 'rondalla' (ELu, 1893c). Seria a banda o lugar dos instrumentos de sopro, podendo ser a *rondalla* o dos instrumentos de corda, de arco, de mão e de plectro, sem por isso prescindir das flautas que tantas vezes se achavam nas orquestras de cordofones. Três anos mais tarde, em 1896 o escritor Juan Fernández Casal²⁹⁷ e o regente teatral Ricardo

²⁹⁷ Em 1885 José R. Paratcha, editor, anunciava-se através da publicação do poema em galego *O amañecer* de Juan Fernández Casal junto de outro dois de autores diferentes, no jornal vilagarciano *El Eco Comercial* (EEC, 1885). Um ano mais tarde achamos a pianista vilagarciana Carmen Carrete Paratcha apresentando-se ao certame de Tui em que também concorreria Juan Ulibarri na especialidade de violino (LOp, 1896b). Estes Paratcha

Urioste organizam outra orquestra, de novo chamada de *rondalla*, intitulada *El Odeón*, formada por moços da localidade (GdG, 1896i). Com a atividade guitarrística e de orquestras de cordofones que documentamos no último quartel do s. XIX na vila de Rianjo, vizinha da cidade de Vila Garcia, não seria de estranhar que as orquestras de cordofones tivessem muito mais percurso antes da mudança de século do que puder parecer nestes breves apontamentos. Pesquisas que deverão realizar-se no futuro poderão ampliar as informações aqui rascunhadas.

17.4.12. Em Rianjo

Com a chegada de José Arcos Moldes a Rianjo em 1891 começa a atividade de orquestras de cordofones nesta vila barbantesa. A atividade guitarrística já devia ter começado antes, pois o arquivo de música do Fundo Local conserva obras mais antigas, possivelmente pertencentes a músicos amadores que tinham dado os primeiros acordes durante o estudo da carreira na Universidade em Compostela²⁹⁸. Temos visto como a família do poeta Manoel António (1900-1930) possuía um grande arquivo de partituras de diversas épocas. Mas é Arcos Moldes quem estabelecerá um ensino musical básico para os coros e agrupamentos musicais que ele promove, prática que terá continuidade no primeiro terço do s. XX com outros guitarristas como José Nine Piñeiro.

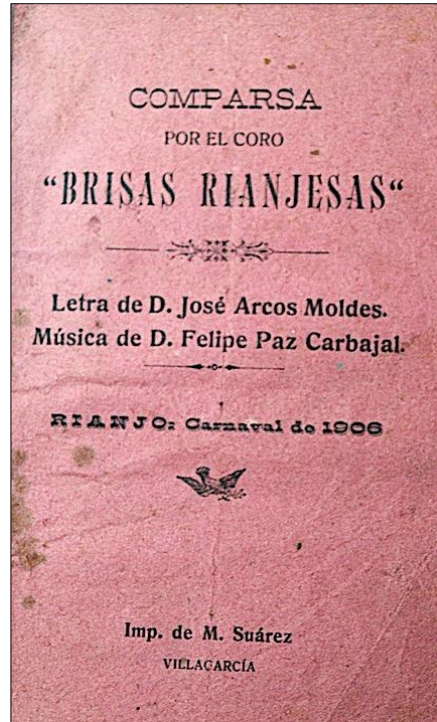
Do trabalho de Arcos Moldes conservam-se algumas letras dos coros da sua autoria, entre as que há jotas, passodobles, valsas, passaruas, maçurcas, galegadas e alguma música para grupo de cordofones da autoria do grande compositor pontevedrés, Felipe Paz Carbajal (1850-1918). Algumas destas letras levam a data de 1894, outras são posteriores.

vilagarcianos, possivelmente aparentados e ligados de um modo ou outro à atividade musical, lembram-nos o López Paratcha, dono do bazar que já se anunciava na Ponte Vedra em 1897.

²⁹⁸ Noutros apartados desta tese temos tratado a universidade compostelana como foco de amadorismo guitarrístico e fonte de futuros intérpretes.

No apartado dedicado ao Fundo Local de Música de Rianjo anunciávamos a existência destas obras. Da colaboração de Arcos Moldes e Paz Carbajal saem as *Brisas Rianjesas*, que são uma jota e uma valsa, com letras de Arcos Moldes, escritas para coro de vozes com acompanhamento de guitarras ou de guitarras e bandurras. E também a obra *Consuelo de las Flores*, com letra de Arcos Moldes, e escrita igualmente para coro com guitarras. As *Brisas Rianjesas* tiveram no Entrudo de 1906 uma interpretação por parte do coro do mesmo nome, para a que se publicou um folheto com as letras para cantar, na imprensa de M. Suárez, em Vila García.

Felipe Paz Carbajal, grande compositor de música galega para coro, banda, piano e órgão (Varela, 2001), cultivou a música para grupos de cordofones dedilhados. Por amabilidade do pianista Alejo Amoedo pudemos consultar algumas das obras de Paz Carbajal para grupo de cordofones ou *rondalla*, que foram transcritas a notação digital pelo seu neto Sebastián Paz Suárez. São mais três obras intituladas: *¡Oh, mansión divina! vals de concierto para rondalla*, *Juventud dichosa, mazurca de concierto para rondalla*, estas duas escritas a dois pentagramas em claves de Sol e Fá, e *Recordo da miña terra, rapsodia de cantos galegos*, esta última para bandolins, alaúdes e dois pentagramas em clave de Fá para as guitarras. Junto às três do Fundo Local de Música de Rianjo fazem seis obras recuperadas para orquestras de cordofones de um dos músicos galegos mais inspirados da segunda metade do século XIX.



Im. 213: Capa do folheto *Brisas Rianjesas*. 1906. Fonte: Fundo Local de Música de Rianjo.

Também, dentro do conjunto de obras para orquestras de cordofones temos outras formações como a do passodoble *Jugando al toro*, que vemos arranjado para flauta, dois violinos, duas bandurras, alaúdes e guitarras. A partitura está escrita em três pentagramas e os instrumentos agrupados nesta ordem: no primeiro pentagrama, flauta, violino 1º e bandurras 1^{as}, no segundo, violino 2º, bandurras 2^{as} e alaúdes, e no terceiro, guitarras. Não sabemos se se tratará da obra de Ricardo B. Gaztambide, registada como marcha na BNE (cota: MP/6252/9), e como passodoble na relação de obras publicadas pela revista valenciana *Mundial música*²⁹⁹. Se assim fosse, seria este um exemplo de formação de orquestra de cordofones dedilhados na vila de Rianjo do primeiro terço do século XX.

17.4.13. Em Vigo

Toda a atividade comercial de cordofones dedilhados desenvolvida por Mariano Miguel Alonso desde 1877, depois por Andrés Gaos Espiro e finalmente por Francisco Sánchez Puga tinha de responder a uma demanda explícita e também que deixar pegada na formação das orquestras viguesas do fim de século.

O orfeão *La Oliva*, fundado em 1885 (Abreu, 2012, p. 478) era uma das sociedades mais importantes de Vigo na época. Contava, como era habitual, com secção de teatro. Mas também tinha grupo de cordofones, o qual fala do interesse que havia por estes instrumentos na cidade, além de ser tido como elemento de prestígio e excelente acompanhamento para as vozes.

Em outubro de 1892 o orfeão *La Oliva* atua com a sua orquestra de plectro pelas ruas viguesas na celebração do centenário dedicado a Cristóvão Colombo (GdG, 1892e). Nos jornais esta orquestra é sempre denominada de *rondalla*. Sabemos que esse signifiicante na Galiza indica um conjunto musical que não tem por que incluir cordofones dedilhados e seria equivalente a "grupo" ou "rusga" de instrumentos indeterminados. Porém, neste caso sabemos que a *rondalla* do orfeão *La Oliva* era formada por bandurras e guitarras (EEdGL, 1896a).

²⁹⁹ Nós consultamos o vol. 43, de julho de 1919.

Orfeão e orquestra assistiam juntas às festas de Braga, apresentavam-se aos concursos, participavam nas festas locais e organizavam rusgas de entrudo (GdG, 1896h; LIM, 1898a; LIM, 1899c). As notícias referenciadas evidenciam a atividade conjunta de ambas as formações. Para o entrudo de 1900, a orquestra de *La Oliva* organiza uma rusga intitulada *Nocturnos* e, além dessa, anunciam-se mais duas, uma chamada de *Aragoneses* e mais outra organizada por marinheiros (LIM, 1900a). Sabemos que o pianista e flautista lucense Juan Serrano, antigo regente do coro *Los Amigos* da Ponte Vedra, era regente do orfeão *La Oliva* desde 1890 (Leiva, 2012, p. 396).

Mas, além da orquestra de *La Oliva* havia em Vigo, nesta última década do s. XIX, outras orquestras de cordofones como a dirigida pelo violinista Juan Ulibarri Rodríguez, falecido em 1906, de quem a imprensa publica um carinhoso obituário (NdV, 1906c):

Juanito Ulibarri, como aquí le llamábamos todos, era una de las figuras más simpáticas de la juventud de Vigo.

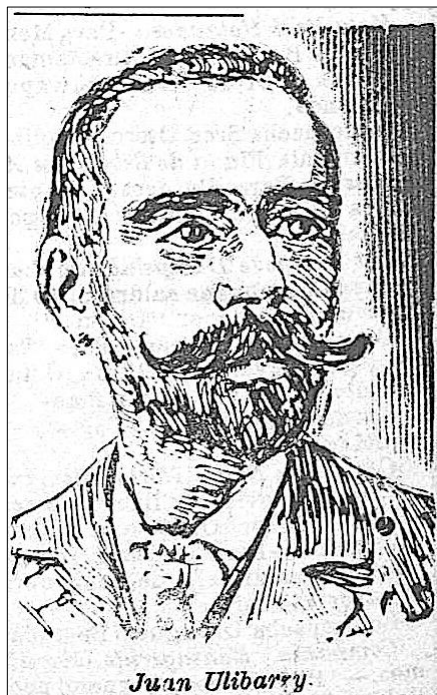
El fué organizador de colectividades artísticas que hicieron papel brillantísimo en nuestras fiestas de caridad.

Su nombre está aparejado á todas estas empresas del arte viguesas y á él le deben su cultura musical casi todos los que en Vigo se han consagrado al divino arte.

Era un violinista notable, que llamaba la atención de los profesores de orquesta que llegaron a esta ciudad al frente de compañías líricas.

Fué sobre todo, por cima de sus méritos como músico, un trabajador incansable, uno de esos luchadores que sacrifican la vida en aras de la actividad que les domina.

De carácter afable, simpático hasta parecer un niño grande, jovialísimo aún en los días en que su salud ya estaba resentida, ha muerto rodeado de la estimación general, llorado por todos los que le trataron y fortalecido por la seguridad de no haber pasado estrañamente para el bien comun por el camino de la vida.



Im. 214: Retrato de Ulibarri. Fonte: Noticiero de Vigo, 1906c.

Concertino durante muitos anos da orquestra do Teatro Tamberlick, Ulibarri atua nesse mesmo teatro com uma *rondalla* organizada por ele, junto à orquestra Santa Cecília dirigida por Martín Fayés, e diversos números teatrais (GdG, 1893f). Em 1894 projeta uma excursão ao Porto (GdG, 1894d). Em 1895 atua no navio acorçado francês *Souffren*, junto com a orquestra do barco, onde tocaram entre outras peças uma moinheira de Núñez, que pensamos seja o músico viguês Francisco R. [Rodríguez] Núñez (ECG, 1895d). Ulibarri já tinha participado anteriormente deste tipo de atividades ligadas ao âmbito militar. Continuamos a vê-lo dois meses mais tarde, quando a sua orquestra colabora com o obséquio da cidade aos marinhos

alemães chegados a Vigo nos buques do príncipe Henrique da Prússia, abertos às visitas (GdG, 1895c). Como violinista, Ulibarri ganha o segundo prémio no Certame Musical celebrado em Tui em 1896, onde também ganhou o prémio de piano José Gaos Berea, filho de Andrés Gaos Espiro já na América com o seu irmão Andrés, e sobrinho de Canuto Berea Rodríguez, finado anos antes. Outro dos premiados nesse certame foi o orfeão *Unión Orensana* (LOp, 1896a).

Em 1898, uma semana antes de declarar-se formalmente a guerra de Cuba entre a Espanha e os Estados Unidos, Ulibarri participa numa festa patriótica organizada pelo *Gimnasio* de Vigo no teatro Tamberlick. Toca a duo acompanhado ao piano por Maria Luisa Moreno, interpretando a fantasia *Scene de Ballet* do belga Charles-Auguste de Bériot (1802-1870). Entre outras atuações, também

participa a orquestra de bandurras e guitarras interpretando um passaruas e uma jota do valenciano Tomás López Torregrosa (1868-1913) e a valsa *Loin du bal*, composta em 1888 por Ernest Gillet (1856-1940). Entendemos que os arranjos destas peças para orquestra seriam do próprio Ulibarri (LCG, 1898g).

O *Gimnasio* de Vigo apresentava em 1903 uma orquestra formada pelos sócios e dirigida por Ulibarri (GdG, 1903). Esta é a última notícia documentada das suas atuações antes da morte que lhe chegaria, após longa doença, em 1906. Mas o mais interessante da vida artística de Ulibarri tem sido a formação de uma orquestra de cordofones com mulheres, que era apresentada como *rondalla* feminina, ainda que no começo contava também com integrantes masculinos.

Em 1897 realiza-se no Tamberlick a homenagem à escritora galega Concepción Arenal (Ferrol, 1820 - Vigo, 1893), que foi um dos grandes eventos vigueses de fim do século. Organizado pelos advogados Alberto García Ferreiro e Vicente Nomdedeu Pardo, presidia como convidado o catedrático da Universidade compostelana, Alfredo Brañas. A orquestra feminina de Ulibarri participou interpretando as valsas de Carl Kiefert (ca.1855-1937) *After the ball*³⁰⁰, *La banda de trompetas* de Torregrosa, e uma jota da zarzuela *La madre del cordero*, de G. Giménez. Formavam a orquestra as irmãs Edithe e Florencia Rose, María e Josefina del Río, Paz Oya, Isabel Sequeiros, Blanca Cantalapiedra, Margarita Molins e Lina Lobi, além de José e Julio Curbera, Francisco Estens e José González. Devemos notar que Edithe Rose e os irmãos Curbera atuaram também como pianistas no mesmo evento, em que participa o orfeão *La Oliva* (ECG, 1897b).

Nos anos a seguir a orquestra feminina de Ulibarri participará em diversos eventos locais quando em janeiro de 1902 se produz a explosão da caldeira da canhoneira *Condor* que se achava no porto de Vigo, deixando diversos feridos e falecidos. Em março, já no tempo da Páscoa, a sociedade *La Oliva* organizou um evento em benefício

³⁰⁰ Na realidade, a música de *After the ball* foi composta pelo nova-iorquino Charles Kassell Harris, ca.1892, mas o compositor e regente Carl Kiefert realizou um arranjo para piano que era o que devia conhecer Ulibarri.

das famílias das vítimas do acidente, onde participou a orquestra feminina de Ulibarri (EAn, 1902a). As informações nunca ligam Ulibarri com a orquestra de bandurras e guitarras da sociedade viguesa, mas a colaboração entre o violinista e *La Oliva* é uma evidência que perdura no tempo. Poderia ter sido Ulibarri o regente da orquestra de cordofones da *Oliva*?

Contudo, não era Juan Ulibarri o único organizador de orquestras de plectro em Vigo. Um tal Sr. Bautista dirigia a sua própria orquestra que era chamada de "*rondalla* de Vigo" (GdG, 1894e; EAnun, 1895c). Sem termos constância de serem orquestras de cordofones, também há notícias de *rondallas* em 1892, 1895 e 1896 não associadas aos regentes e sociedades anteriores. A de 1895 denominou-se *Sociedad Coral Filarmónica* e era um conjunto de coro e orquestra de cordofones conformado por crianças menores de doze anos para comemorar o dia das Josefas (19 de março). Estava dirigido por um novíssimo Reveriano Soutullo que em 1895 contava catorze anos de idade (Amoedo, 2019, p. 84). O que no futuro seria um dos compositores galegos mais afamados, em 1897 dirigia o orfeão *Galicia* de Tui, que também tinha uma secção de orquestra de cordofones (p. 85). A obra de Soutullo para piano *Arabesca*, publicada em 1911, foi versionada para conjunto de cordofones em 1933 com motivo da homenagem póstuma ao compositor celebrada naquele ano no Teatro García Barbón de Vigo (p. 480).

Já no século XX, o luguês Dositeo Vázquez Gandoy (ca.1886-1930), íntimo amigo e aluno de Reveriano Soutullo, debutará com o orfeão da *Juventud Republicana* de Vigo em 1906 (González, 2005, p. 345). Em 1907 vemo-lo como organizador e regente da *rondalla Repinicos*, nome tomado de uma obra de Francisco Rodríguez Núñez, grupo com o que se faria famoso na cidade e o levaria no ano a seguir, 1908, à regência da sociedade coral *La Oliva* (ECG, 1907; EDdP, 1908). Em Amoedo (2019, p. 349) vemos que a *Repinicos* oferece uma serenata com obras de Soutullo em 3 de julho de 1908. Em 1913 Vázquez funda e preside a Sociedade de Professores de Música *La Filarmónica*, que participará nos anos seguintes com concertos em diversos atos públicos (NdV, 1913). Supomos que alguns desses atos seriam os recitais no *Café Cervantes* de Vigo em que participava o

noneto de Dositeo Vázquez (Amoedo, 2019, p. 404, n. 1110). Em 1915 dirige o orfeão da Sociedade de Agricultores de Teis, que na altura contava com mais de 80 componentes (EDdP, 1915a). Vázquez Gandoy foi também regente da *Orquesta Viguesa* em 1926, agrupamento composto por dez professores, em estilo americano a integrar instrumentos de corda, flauta, oboé, saxofone, trombeta e percussão de jazz (Amoedo, 2019, p. 414). Vázquez foi também copista das obras de Soutullo. E, ainda que nos faltam as partituras, supomos que no âmbito dos grupos de plectro e guitarras, como os outros regentes, ele compunha e realizava os arranjos para estes agrupamentos. González (2005, p. 346) informa da obra de Vázquez Gandoy intitulada *Ramón*, valsa dedicada a Ramón González, rico proprietário e filántropo do Porrinho. Também a rusga de entrudo intitulada *Legionarios del Amor*, ativa em Mondariz no carnaval de 1930, tocava a música composta por Dositeo Vázquez e um outro compositor de Vigo, já conhecido dos grupos de guitarras, Santos Rodríguez Gómez (EPG, 1930). Em Amoedo (2019, p. 218-219) lemos que Dositeo Vázquez, que morreu em Vigo à idade de 44 anos, casou com Purificación Dorado e tiveram um filho chamado Reveriano, possivelmente como homenagem ao compositor ponteareano.

17.4.14. Em Tui

Em Tui há registo de uma orquestra de guitarras e bandurras em 1891. O pianista Enrique Lens publicava na *Gaceta de Galicia* (1891a) uma extensa resenha das festas patronais tudenses dedicadas a São Telmo, em que descrevia o recital realizado a noite do 25 de junho onde participaram duas bandas de música, o orfeão *La Oliva* de Vigo, o grupo de ocarinas de Valença, a orquestra de Tui e um conjunto de guitarras e bandurras. Não sabemos se este conjunto era organizado por alguma sociedade de Tui ou se tratava da secção instrumental do orfeão *La Oliva*, o qual atuava em muitas ocasiões com a sua orquestra de guitarras. Nesse ano as festas patronais de Tui, em que se inseria o recital, foram uma celebração do regionalismo galego e realização dos Jogos Florais com presença de Murguía,

Brañas, Cabeza de León e Tarrío. Lens destaca o discurso do padre Cerviño, realizado na catedral para o auditório presente:

Comenzó el Sr. Cerviño saludando a Galicia, elogiando á los hijos amantes que trabajaban por la redención de su patria, y declarando que el regionalismo estaba llamado a regenerar nuestras costumbres, á resucitar nuestro pasado glorioso, y á salvar nuestros mas caros intereses. Tuvo el Sr. Cerviño frases enérgicas y viriles, pintando con los mas vivos colores el amor á la patria y á la verdadera libertad de los pueblos. Dijo que la religión bendicía la idea salvadora que entrañaban los *Juegos Florales*, prólogo de grandes acontecimientos para Galicia, y que la religión contribuiría siempre á la libertad y al progreso, en el sentido verdadero que estas ideas deben tener.

Como já dissemos, Reveriano Soutullo foi um dos grandes pianistas galegos cuja iniciação à música aconteceu perto do mundo da guitarra. De 2 de maio de 1897 é a conhecida imagem do orfeão *Galicia* de Tui, regido por um jovem Reveriano Soutullo de 16 anos, a incluir os integrantes do conjunto onde podem ver-se duas guitarras e uma bandurra como exemplo desta secção musical. Amoedo (2019, p. 85, n. 64) relaciona as publicações em que pode consultar-se esta imagem. A regência de um agrupamento implicava a realização dos arranjos necessários para o seu repertório. Isto indica que Soutullo deveu realizar estes arranjos tanto para as vozes quanto para os cordofones dedilhados. Infelizmente não temos notícia destes arranjos. O que sim confirmam estes agrupamentos é, além do interesse galego por todo tipo de cordofones dedilhados, que eles foram um dos meios básicos de ensino e aprendizagem musical, forjadores dos talentos de crianças que depois viriam a se converter em grandes músicos.

17.4.15. No Vale Minhor

Somente três anos mais tarde do nascimento de Reveriano Soutullo em Tui, nasce o que será o mais importante regente, transcritor e compositor de música galega para orquestra de plectro,

Germán Lago Durán (1883-1967). Recolhemos aqui a informação disponível em Rey e Navarro (1993) e na própria *Galipedia*, onde o verbete dedicado ao nosso guitarrista inclui referências importantes para este trabalho. À espera de um trabalho mais aprofundado, é destas duas fontes e também de Amoedo (2019), que tiramos a maior parte das informações.

Parece que Germán Lago Durán nasceu em Vigo, mas a sua vinculação ao Vale Minhor produz-se desde criança. Era filho de Emilio Lago e Manuela Durán e a sua infância transcorre perto da Ramalhosa, localidade situada a ambos os lados da desembocadura do rio Minho que faz parte, junto com Gondomar e Nigrão, da comarca do Vale Minhor. Ali estuda solfejo e piano com o regente da Banda de Música de Mougas (Baiona), Urbano Vernet. E desde 1900, com 17 anos de idade, organiza e rege orquestras de plectro e orfeões como *La Lira de Gondomar*, antes de ir estudar música a Madrid. Germán Lago chegou a ser funcionário chefe da administração da *Hacienda*, mas o seu talento musical destaca-se por cima de qualquer outra atividade. Viajou a Madrid como bolseiro da Câmara viguesa, onde estudou oficialmente violino e harmonia, obtendo as melhores qualificações. Além disso também aprendeu piano. Foi um prestigiado professor de guitarra, bandurra e alaúde na sociedade madrilenha *Fomento de las Artes* e sócio da *Asociación Española de Concertistas*. Rey e Navarro recolhem esta citação de um jornal da época:

Lago es un hombre muy alto, delgado, de porte y ademanes distinguidos. Y este hombre singular que toca la guitarra, el laúd, la mandolina, el violín y el piano, reúne tales cualidades de formidable organizador, que raramente se hallaría otro que se le pueda igualar.

Esta descrição física de Lago foi refletida na caricatura publicada por Amoedo (2019, p. 131). Em 1911, Lago organiza a *Orquesta Mandolinista Española* que, supomos, é a que toca em 1912 em Madrid na preparação de uma viagem a Londres, a cujo concerto assiste o Presidente da Câmara de Vigo, Joaquín Martínez. Além disso, nesse ano Lago envia como obséquio duas composições suas para banda à Câmara Municipal viguesa. Todas estas informações estão em Amoedo, na antedita citação.

Em 1915, Lago organiza a orquestra do *Centro Hijos de Madrid*, com a que estreia a *Balada* de Montes e *Os teus ollos* de Chané arranjadas para orquestra de plectro. Em 1912 Lago envia duas composições para banda à Câmara de Vigo (Amoedo, 2019, p. 131). Mais para a frente será o fundador e regente da histórica *Orquesta Ibérica de Madrid*, com a que realizará as suas mais afamadas atuações, que em 1928 contava já com 50 professores. Assíduo da *Sociedade Lar Gallego*, centro galego fundado em 1929 (Circular), e regente do grupo artístico *Coros Gallegos Rosalía de Castro* (p. 147), Germán Lago Durán transcrevia e compunha o repertório da *Orquesta Ibérica*, onde incluía obras de compositores galegos como Montes, Chané e Ricardo Freire. Na discoteca de Alejo Amoedo comprovamos que Lago gravou com a *Orquesta Ibérica* as obras de Montes *Negra Sombra* e *Muñeira*, e graças a Samuel Diz conhecemos que o arranjo de Lago da obra *Os teus ollos* de José Castro *Chané*, realizado em 1934, estava composto para alaúdes e guitarras³⁰¹, sendo que os alaúdes estavam divididos em 6 alaúdes sopranos (*laudinos*) primeiros, 3 segundos A e 3 segundos B, 1 alaúde tenor, 3 alaúdes barítonos A e mais 3 barítonos B, 1 alaúde baixo e 12 guitarras, fazendo no total 32 *particellas*.

Do músico galego, nascido no Brasil e criado em Madrid, Ricardo Freire González (1928-2001), Lago Durán arranjou a obra *Estudiantina de Madrid. Pasacalle-marchiña*, da que se conserva a partitura na BNE. Com a *Orquesta Ibérica*, Germán Lago realizaria também repertório dos grandes compositores europeus, no seu afã duplo de aproximar esta música do povo e, ao tempo, estabelecer a orquestra de plectro como instrumento de música erudita. Assim, no fundo da BNE achamos arranjos seus de obras de Bach, Händel, Gluck, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Wagner, Strauss, Brahms, Grieg, Offenbach, Rimsky-Korsakov, Rossini, Paganini, Bolzoni, Bizet, Iradier, Granados, Albéniz, Chapí, Barbieri, Chueca, Bretón, Fernández Caballero, Oudrid, Vives, Araque, Padilla, Texidor, Serrano, Carmona, Pinilla, Lecuona, Francisco Tárrega, Federico Moreno Torroba e Manuel María Ponce, entre outros, além do próprio Lago Durán.

³⁰¹ Agradecemos a Alejo Amoedo e Samuel Diz estas valiosas informações.



Im. 215: Programa com a estreia das obras de Montes e Chané pela orquestra de cordofones do Centro Hijos e Madrid, 1915. Fonte: Samuel Diz.

Assinalam Rey e Navarro (1993, p. 145) que uma das virtudes atribuídas à *Orquesta Ibérica* foi o seu repertório de música de séculos passados. Esta atribuição fazia-se no século XX, nos tempos da ditadura após a Guerra da Espanha, época em que a ideia da guitarra como instrumento de nacionalidade espanhola interessava aos objetivos simbólicos do Regime. Lago Durán conta entre os seus troféus o ter-se negado a ser apadrinhado pelo partido único oficial daquele tempo, a Falange unificada, cujo chefe era o ditador Franco.

Porém, o seu excelente trabalho de repertorista foi aproveitado politicamente para a construção do símbolo musical espanhol exclutor de outras realidades guitarrísticas. Talvez esta construção política da guitarra, cujo foco era unicamente a atual guitarra de seis cordas, tenha tido influência no desaparecimento ou ocultação da variedade instrumental na família das guitarras e cordofones de plectro dentro do Reino da Espanha.



Im. 216: Disco da moinheira de Montes arranjada por Lago Durán. Fonte: Alejo Amoedo.

A *Orquesta Ibérica* esteve ativa até 1965, momento em que por motivos de saúde o seu regente e fundador teve de abandonar a atividade concertística. Além de guitarrista, violinista, pianista e regente, Germán Lago Durán foi um excelente cantor de fados e tangos, a sua música foi publicada no seu dia pela *Editorial Música Moderna* em número superior a 250 obras. Lago também foi editor de música em Madrid, com endereço na rua Hileras, 9, destacando entre

as suas publicações as obras de Reveriano Soutullo como *Evocación*, *El colorín*, *Infantina*, *La chavalica*, *La patinadora*, *¡Volverá!*, recolhidas por Amoedo (2019, p. 382). Amoedo (p. 256) recolhe também duas obras assinadas por "L. Durán" que seria um dos pseudónimos de Soutullo em colaboração com Germán Lago. Aguardamos com satisfação a pronta recuperação deste fundamental músico galego e do seu repertório, que abre o caminho da guitarra galega no século XX.

Por último, e ainda que nos faltam as fontes primárias, temos constância de que havia no Vale Minhor mais orquestras de plectro no tempo em que Lago Durán triunfava na sua terra. Até agora sabemos que em Gondomar, Jesús Salcedo (ou Salceda) del Castillo dirigia uma orquestra mista, de homens e mulheres, talvez inspirada na orquestra feminina de Ulibarri em Vigo. A notícia dá os apelidos de algumas das integrantes, todas vizinhas de Gondomar: Soto, Collarete e Alfonso. O anúncio faz-se no mês de abril, depois do entrudo, possivelmente com tempo de ensaios até à Páscoa daquele ano (GdG, 1900a). É possível que os sucessos das orquestras viguesas atingissem as comarcas vizinhas, favorecendo a aparição de mais agrupamentos, onde entre o fim do século XIX e o primeiro terço do XX floresceram as guitarras e os cordofones de plectro.

17.4.16. Em Redondela

De modo semelhante ao comentado para Ordes, a maior parte das notícias musicais que temos de Redondela pertencem ao século XX mas, como nas outras vilas galegas, é impossível imaginar que décadas antes não houvesse grupos de cordofones a amenizarem as festas ou sociedades artísticas com algum tipo de prática musical. No blog *Anecdótico redondelán* referencia-se a participação de uma *rondalla* no mês de março de 1896, no banquete de boas-vindas ao general Rubín, evento em que também tocaram duas bandas de música. Pelo número de bandas e o acréscimo da orquestra, supomos de cordofones pelo contraste com as bandas, parece este um grande evento não suficientemente refletido na escassa informação. O autor do blog situa no início do s. XX o *Centro Científico Deportivo* que

existia em Redondela e dá mais informações sobre os agrupamentos posteriores (Migueles, 2017).

Durante o século XX, Redondela desenvolveria, como grande parte de vilas costeiras, uma interessante atividade de cordofones. María A. Leboreiro publica em 1997 uma *Crónica gráfica* em que podem ver-se seis fotografias de agrupamentos com guitarras. A primeira e mais antiga data do ano 1913, é um retrato de festa realizado na ladeira de um monte, em que no ângulo mais alto figuram os músicos: um duo formado por um violino ou rabeca, em qualquer caso um cordofone pequeno de arco, e o que parece uma guitarra portuguesa, cítara ou cistre.



Im. 217: Festa em Redondela, 12 de junho de 1913.

Fonte: Leboreiro, 1997.

Além desse primeiro testemunho, os grupos com guitarras/violas de que temos notícia em Redondela datam entre 1933 e 1952. Na mesma *Crónica* há três imagens apresentadas como da *Agrupación Artística Redondelana*, que no ano de 1933 se retratava como agrupamento de cordofones dedilhados com mais de trinta componentes e, em 1934, com mais de cinquenta. Em ambos os casos levavam um uniforme da orquestra. A quarta imagem, de 1941-1942 responde a um quadro de declamação não identificado como parte da

AAR antes aludida, e a quinta é apresentada como um agrupamento artístico no entrudo de 1952, posto que os membros vestem de turcos. Todos os grupos destacam pelo seu número, a invariável presença dos cordofones e o cuidado das vestimentas.

17.4.17. Em Ourense

Nas festas do Padre Feijó, em 1887, inaugurava-se o monumento ao possível guitarrista de Samos e homenageavam-se dois vultos da literatura ourensana, Saco Arce e Garcia Mosquera, com participação da Emília Pardo Bazán e mais intelectuais. Nesse contexto celebra-se um Certame de bandurras e guitarras onde o primeiro prémio é outorgado pela vila de Ginzo de Límia, lugar de nascença do excelente guitarrista Eulógio Gallego (ELu, 1887). O certame ganhou-o a orquestra do regente Adolfo Berges (ECG, 1887a), conhecido músico em Ourense pela sua atividade como regente de orfeões, com os que obteve também vários prémios. Vemos, de novo, que o início da atividade musical deste regente ourensano esteve ligado aos cordofones dedilhados. Berges emigrou ao Brasil em 1895 onde morreu (Guede, 1992, p. 112-113). Sobre Berges escreve Guede umas impressões que nos pareceram interessantes porque essa pretensa origem "profana" costuma estar ligada aos músicos dedicados aos cordofones dedilhados, lembremos que também o magnífico Juan Castro "Chané" fora acusado de não saber ler música:

Aquí echamos de ver una singularidad que se ha repetido en la historia musical ourensana. En esta época, un tanto remota, se da el caso de un "Trépedas" que anda por los entresijos de las partituras como Perico por su casa. Es un técnico, pero carece de sensibilidad expresiva. Y, paralelamente, el de Berges, "casi profano", pero con exquisito gusto, con penetrante intuición musical, que le permitía, aunque con dificultades para descrifrar las partituras, entender su sentido de tal forma que las versiones eran magníficas.

Em Ourense documenta-se uma estudantina no Entrudo de 1877 (ver Tunas). E uma orquestra de guitarras e bandurras a

participar em 1893 no colossal evento de boas-vindas à comissão da Junta de Defesa da Capitania Geral da Corunha (ECGa, 1893). Um ano depois funda-se a Sociedade Artística *La Rondalla*, cujo presidente era Manuel Martínez, com o objetivo óbvio de manter uma orquestra de plectro (ER, 1894b). Aparece também uma sociedade do mesmo nome em Lugo anos mais tarde (ER, 1898b). Desconhecemos se são a mesma ou houve duas. Por Guede (1992, p. 41) sabemos que em 1884 uma orquestra saiu festejar o São João formada por 41 intérpretes, sendo 11 violinos, 12 bandurras, 14 guitarras, 2 flautas, um harmónio e um contrabaixo. Existe em Ourense uma grande atividade guitarrística, boa amostra é o número de barbeiros guitarristas, um foco de instrução musical como o Seminário e o trabalho do violeiro José Fernández Silva. Também eram de Ourense (Córgomo) o violeiro Francisco Rodríguez e (Ginzo) o excelente guitarrista, Eulogio Gallego Martínez.

17.4.18. Em Monforte

O doutor brasileiro Pedro Inácio Barbosa, prestigioso cirurgião-dentista com residência em Vigo, visitou Monforte em maio do ano 1900 de passagem para Paris, abriu uma breve mas intensa consulta que durante as três semanas que passou lá realizou numerosas e exitosas operações. Por esse motivo, no dia da partida o doutor Barbosa foi agasalhado com uma festa de despedida em que participaram várias autoridades locais e se realizou uma serenata a cargo da orquestra, chamada de *rondalla*: "que resultó magnífica, tanto por la delicada interpretacion de los números ejecutados dentro y fuera del "Hotel Universal", cuanto por las personas que de ella formaban parte; distinguidos jóvenes de esta localidad" (ECdL, 1900d). Um dos membros da orquestra era o presidente da Comissão de Festejos, José R. Fernández. Esta orquestra tocou um passodoble e mais duas obras que não se especificam.

Em agosto desse mesmo ano vemos Antonio Méndez, estudante de Direito, a dirigir uma outra *rondalla* da que fazem parte também vizinhos da localidade e tocam às noites na Rua do Cardenal (ECdL, 1900e). Nas nossas pesquisas temos achado um facto

recorrente: que as pessoas que estudam as carreiras superiores oferecidas na Universidade de Compostela regressem às suas vilas de origem sabendo música e a tocar guitarra/viola e/ou algum cordofone de plectro. Esses são, junto com violinos, flautas e contrabaixos, os instrumentos da Tuna Universitária compostelana, a mais antiga da Galiza em rivalidade com a de Lugo, e foco musical universitário que marcou durante gerações os estudantes de toda a Galiza.

Desse modo é como nos imaginamos a juventude estudantil de Antonio Méndez Casal (Monforte, ca.1880 - Madrid, 1940), antes de se licenciar em Direito. Depois disso, exercendo de advogado em Monforte faria a descoberta da pintura de Van der Goes (VG, 1910). Em 1913 passaria a fazer parte do Corpo Jurídico Militar que o mandou a diferentes destinos pela Espanha. Em Sevilha aprendeu pintura e restauro com Manuel Alarcón. Depois começou a fazer crítica artística e achou em Monforte uma outra joia da pintura, desta volta do Greco³⁰² (EPP, 1924). A fama de Antonio Méndez levou-o a escrever uma conferência sobre os artistas galegos para a Universidade compostelana, lida pelo catedrático Alejandro Rodríguez Cadarso (EPP, 1923). Já perto do fim da sua vida, é admitido como académico na madrileña *Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Não se dedicou Méndez à música, mas durante o tempo que essa arte o interessou levou à prática em Monforte aquilo que possivelmente aprendera durante os estudos universitários, na mesma época em que se desenvolvem as anedotas da Casa da Tróia.

17.4.19. Em Porto Marim

No entrudo de 1900 uma chamada de *rondalla* pelo redator da notícia em castelhano amenizava as ruas de Porto Marim, vila situada entre Monforte e Lugo. Era uma pequena orquestra composta de várias guitarras, bandurras, flautas e um violino, formada por moços

³⁰² Os quadros descobertos por Antonio Méndez Casal foram a *Adoração dos Reis* de Van der Goes e *Aparição da Virgem a São Lourenço* do Greco, ambas as duas obras reunidas por Rodrigo de Castro Osório (1523? - 1600) cardeal, arcebispo de Sevilha, membro do Conselho de Estado de Filipe II e inquisidor, natural de Monforte. As obras estavam na igreja de Nossa Senhora da Antiga, já tratada nesta tese, onde se conservam mais um São Francisco do Greco e cinco obras de Andrea del Sarto.

vizinhos da localidade, os que projetavam sair diariamente durante a semana das festas (LIM, 1900b). Lugo e Monforte serão no século XX fortes espaços de cultivo da guitarra. Em Monforte exercerá a sua influência o construtor de cordofones e gaitas Guillermo Álvarez, cujo estudo fica infelizmente fora desta tese, mas não resulta estranho que antes de uma tão destacada atividade guitarrística tenha havido na zona inícios amadorísticos e populares que, de algum modo, sentaram as bases do que viria a acontecer mais tarde.

17.4.20. Em Mondonhedo

Em 1878 José Castañeda Jurado devia ser um moço quando viajou a Paris como vice-presidente da Estudantina espanhola que tocou no Entrudo daquele ano (Varela, 1990, p. 210; DdL, 1878). É possível que também fizesse parte da *Estudantina Lucense* que se fundaria em setembro desse mesmo ano. Em 1893 apresenta o duo de bandurra e guitarra no *Recreo Artístico* compostelano junto com outra pessoa cujo nome não conhecemos (GdG, 1893a, 1893b). Parece que Castañeda era também pintor e recebia encomendas dentro e fora de Compostela, fazendo exposição de quadros no estabelecimento do senhor Valenciano. A notícia de que só no Paço Arcebispal tinha recebido uma encomenda de 32 retratos (GdG, 1893b), nos obriga a supor que durante o tempo que passou em Compostela realizaria este trabalho com a colaboração doutros pintores.

Este é o mesmo Castañeda que em 1916 aparece no salão de Ramon Fanego Salaverri, também guitarrista e pintor, em Foz. Não sabemos quando Castañeda começou a dirigir o orfeão mindoniense, mas por Álvarez (2007, p. 111) sabemos que em 1912 já era ele o regente. E é Castañeda quem, em 1913, dirige a atuação do orfeão em Mondonhedo para receber os restos do maestro Veiga (Cora e Pardo, 1996, p. 43). Registam-se outras atuações de Castañeda com o Orfeão Veiga em 1916 e 1917 (LVM, 1916b; RCGM, 1917). Em 1921 (LVM) dirigirá o grupo de plectro *La Lira* de Mondonhedo.

Um outro diretor de orquestras com cordofones foi o virtuoso violinista Enrique Parga García, de quem só sabemos o que García e García indicam no seu livro *A música en Mondoñedo*, hoje esgotado,

que conhecemos através do blog *Miscelánea Mindoniense*, onde se indica que Parga García era o regente da Tuna Mindoniense do ano 1882, formada por violinos, flautas, guitarras e bandurras. E que em maio de 1883 atuam na missa do Santuário de Vilasselám, e nas festas de Ribadeu e da Veiga. Enrique Parga deveu morrer perto do ano 1884, pois o orfeão mindoniense regido por Ángel Rodríguez Gómez canta na festa de Todos os Santos para os músicos finados: o organista e compositor José Pacheco e os orfeonistas Enrique Parga, Nicolás Teijeiro e Santiago García (MM, 2010).

17.4.21. Em Lugo

Em Lugo registam-se a Sociedade Filantrópica *El Fomento de las Artes* (EHG, 1879) e várias orquestras de plectro desde 1892, algumas delas dirigidas por Andrés Varela Ramos (1894), Manuel Iglesias (1896) e Antonio Otero (1899). *Los Marineros* foi um grupo eventual formado para o Entrudo de 1895. As orquestras mais estáveis foram *La Juventud* (1892-1894) e a *Estudiantina Lucense* (1878-1899), que depois seria a orquestra do *Casino* e começaria dirigida pelo próprio Montes e o seu discípulo Seoane. Mas já devia de haver orquestras de plectro em Lugo antes de 1879, além dos músicos da Capela da catedral, é interessante o testemunho de um dos alunos de Montes, que conta (EdG, 1890) a história de Miguel Chiva, aluno do Seminário do que já se tem notícia em 1866. Chiva era um organizador de qualquer tipo de reunião social. Aprendeu guitarra e violino e tinha uma bela voz de tenor. Antes de qualquer sociedade filantrópica, Chiva já organizava sozinho o Entrudo e demais festas populares, participava como guitarrista nos serões burgueses, dirigia coros, compunha canções e desenvolveu-se como cantor ao entrar no grupo do alunado de Montes. Vemos aqui que, além de promover os conjuntos musicais, se já havia atividade musical de conjuntos motivada pelas festas populares, as Sociedades Filarmónicas favoreciam a estabilidade destes agrupamentos.

A orquestra de plectro do *Casino* de Lugo, também conhecida por *Estudiantina Lucense*, tocou o dia 20 de novembro de 1898 na velada benéfica organizada no teatro pela Cruz Vermelha de Lugo. O

repertório estava formado por uma *Gavota* de L. Arditi (1822-1903) e o conhecido *Minuetto* de L. Boccherini (1743-1805). Era um grande evento ao qual estavam convidadas várias das instituições da cidade como o *Círculo de las Artes*, o *Casino*, a Câmara de Comércio, o Governo Civil e, entre elas, a Sociedade *La Rondalla* (EdG, 1898a) que vinha a ser o órgão associativo da orquestra de plectro (Varela, 1990, p. 524). O recital foi protagonizado por uma afortunada maioria de mulheres músicas como Julia de la Mota, Isabel Fernández, Albina Hidalgo e a sua irmã, Teresa e Josefa Garcia, a Sra. de Pons de Doña e a sobrinha de Montes, Asuncion Montes (1862-1942), excelentes pianistas. Também houve leitura de poemas e tocou a banda de música militar do Regimento de Luzon, estabelecido em Lugo, a atuação do tenor Manuel Barreira, o já mencionado duo de cítara e guitarra formado por Álvarez e Rodríguez, o próprio Montes e o seu aluno e violinista, José Maria Carracedo, que depois o sucederia na direção do orfeão e também chegaria a dirigir a *Estudiantina* (Varela, 1990, p. 159 e 226).

Deste evento publicaram-se anúncios em vários jornais, além do mencionado, em *El Lucense*, *El Regional* e *La Idea Moderna*, e produziram-se várias resenhas no *Eco de Galicia* e *El Regional*. Foi um sucesso muito comentado e também seria a última atuação em público da aluna e sobrinha de Montes, Asunción, antes de deixar os concertos por causa de contrair matrimónio. Este foi também um dos últimos recitais do próprio Montes, que falecerá no ano a seguir.

17.5. A PLEBEIA GUITARRA DE MONTES

Ainda que João Montes (Lugo, 1840-1899) não deixou, que saibamos, nenhuma obra composta para guitarra, este foi um instrumento que o acompanhou toda a vida. O seu biógrafo, Juan Bautista Varela de Vega, achou boas razões para pensar que o avô materno de Montes, José Angel Capom, era cirurgião menor, barbeiro e, portanto, guitarrista (Varela, 1990, p. 42-43). Segundo conta Indalecio Varela Lenzano, discípulo de Montes, era uma guitarra o que o maestro, sendo estudante, tocava coberto pelas mantas para não ser pilhado infringindo as normas, na temporada que passou no

Seminário de Lugo onde aproveitava os tempos livres "para comprobar el efecto y corrección de los acordes" (p. 68).

No Seminário, Montes aprendia teologia, solfejo e harmonia tudo a um tempo. Mais tarde, já conhecido como compositor e regente da Banda de Música, ajuda a fundar a *Estudiantina de Lugo* em setembro de 1878 (Varela, 1990, p. 209). Montes e Seoane, outro aluno dele, seriam os regentes artísticos. Esta orquestra de plectro e vozes fica conformada com uns setenta membros e duas secções, uma instrumental com 36 membros e outra coral, dividida em primeiras e segundas vozes com aproximadamente 40 membros. A secção instrumental compunha-se de 8 violinos, 12 guitarras, 2 bandurras, 6 flautas, 2 pares de castanholas, 2 triângulos e 4 pandeiretas. A sua primeira atuação seria na semana das festas do São Froilão que se celebrariam no mês de outubro seguinte. Montes compôs várias obras para a *Estudiantina* que tocam o 4 de outubro de 1878 pelas ruas lucenses. A *Estudiantina* sai a receber Pascual Veiga e o *Orfeão Corunhês* que também atuam nas festas, e toca uma mazurca composta por Montes. Nas semanas seguintes colabora com a Banda Municipal enviando membros da secção de percussão.

Mais tarde a *Estudiantina* vai à Corunha, convidada por Veiga, onde se encontram com a homónima compostelana e tocam a mazurca de Veiga, *A los doce años*. Os lucenses costumam ensaiar no *Casino* e preparam-se para participar no certame que se convoca em 1879 no Ferrol. Mas no mês de maio a *Estudiantina* dissolve-se para dar passo, com grande parte dos seus membros e Montes à cabeça, ao *Orfeão Lucense*, que ganhará o primeiro prémio no certame ferrolano.

A partir daí a história da *Estudiantina Lucense* será irregular, com dissoluções e refundações sucessivas. Em 1884 reaparece dirigida por Juan Latorre (EEdGa, 1884b). Em 1885 retorna dirigida pelo violinista José Maria Carracedo, discípulo de Montes, para participar nas festas do Entrudo desse ano com saídas programadas a Sárria, Monforte e Ourense. Volta na temporada 1888-1889, que será o grande momento do orfeão e de Montes (Varela, 1990, p. 226). De novo Carracedo reorganizará a *Estudiantina Lucense* em 1892 fazendo uma gira por várias cidades galegas em cujo transcurso ganharão um fã, um estrangeiro chamado Robert May, que assistirá a todos os

eventos e cuja paixão chegará até à imprensa de Montevidéu (p. 233-235). E, de novo, a *Estudiantina* tocará em 1898, como já foi comentado.

Quando Indalecio Varela Lenzano descreve a casa de Montes, onde ensaiava uma autêntica capela de música alternativa à da catedral, não se esquece de lembrar que tinha "pendiente de la pared, la plebeya guitarra de los acompañamientos, bien acordados, que amenizaban las arideces del solfeo" (Varela, 1990, p. 246). O destino quis que Montes morresse no dia do seu santo. Na noite de S. João, entre o 23 e o 24 de junho de 1899, um grupo de guitarras que rondava pelas ruas lucenses foi-lhe felicitar a onomástica. Ele achava-se já doente no seu quarto onde pouco depois faleceria em companhia da sua irmã e sobrinha (p. 556).

17.6. AS TUNAS UNIVERSITÁRIAS

Na Universidade era onde confluía a mocidade novecentista que pela posição social da sua família tinha acesso ao ensino superior. A de Santiago de Compostela, fundada no ano 1495 é uma das mais antigas do mundo. No fim do século XIX as carreiras oficiais da USC eram Direito, Medicina, Farmácia, Ciências, Teologia e Filosofia e Letras (Vázquez, 2012, p. 7-8). Era, pois, essas carreiras as que cursavam os estudantes universitários que de toda Galiza chegavam a Compostela para assistir às aulas³⁰³. Quando a imprensa reproduzia o nome de cada um dos componentes das Tunas, às vezes também incluía a carreira que estudavam, por isso sabemos que as Tunas em Compostela se alimentavam principalmente do alunado de Direito e Medicina, havendo também de Farmácia, em muita menos proporção de Teologia e, em nenhum caso visto por nós, de Ciências.

O costume de formar agrupamentos musicais por parte dos estudantes deve ser tão antiga quanto a própria instituição. Como já vimos no primeiro capítulo desta tese, temos notícias de universitários a tocarem guitarras/violas desde o século XVI. O costume não se perdeu e, na segunda metade do s. XIX, a formação da Tuna

³⁰³ Em 1900 também se podia estudar Veterinária, dois estudantes dessa carreira, Benigno G. Neira e Francisco López, aparecem no grupo das guitarras da Tuna desse ano (LIM, 1900d).

Universitária realizava-se de modo regular, chegando a ser uma das entidades mais poderosas da Universidade. A hemeroteca, a cada passo mais abundante, fornece nesta época um panorama musical universitário intenso, que influía poderosamente na vida social da cidade.

A Tuna constituía-se como uma associação com uma estrutura administrativa e um objetivo concreto. Nomeava-se uma Junta Diretiva com os cargos de presidente, vice-presidente(s), tesoureiro e secretário, podendo haver presidentes honorários. Essa Junta determinava uma Comissão organizadora que se encarregava da coordenação das atividades que eram os concertos da Tuna. O agrupamento musical era composto pelos músicos: regente e instrumentistas que tocavam violinos, violoncelo, contrabaixo, flautas, bandurras, guitarras, percussões e, como a de 1891, podia incluir um pianista (ER, 1981e). Havia também um representante, selecionado entre os músicos, para dirigir-se ao público e um abandeirado, que era o portador do estandarte da Tuna.

As primeiras Tunas eram uma instituição estudantil dentro da USC que, antes de existirem os sindicatos de estudantes, faziam a função de organização e defesa dos seus membros, além de servir como promoção exterior da própria Universidade. O reitor e os catedráticos costumavam fazer parte das representações da Tuna e os tunos obtinham licenças extraordinárias para faltar às aulas nos períodos de maior atividade musical, como era o do Entrudo.

Quanto à vestimenta, as Tunas adquiriram o costume de impor aos seus membros o traje de tuno, que estava baseado nas antigas normas sobre a vestimenta dos estudantes universitários. Desde antigo existiam normas internas da Universidade sobre como deviam ir vestidos os estudantes (Cabeza de León e Fernández-Villaamil, 1997, I, p. 252-256; II, p. 264-266). A Biblioteca Geral da USC mantém uma exposição permanente de três trajes de estudantes e professores dos séculos XVI a XIX. Foram estes trajes os inspiradores dos das Tunas, que depois seriam imitados por todas as outras tunas, fossem ou não universitárias.

Apesar de termos unicamente uma universidade no s. XIX, a formação de Tunas em imitação à universitária deu-se em várias

localidades fora de Compostela, onde os agrupamentos eram formados por gente quer não universitária, quer já licenciada. Estas tunas mantiveram os trajes universitários na sua vestimenta, o que facilita apresentar-se como um grupo homogêneo, traço que também manifestaram as bandas de música com os fatos militares. Os trajes da Tuna eram os estabelecidos para os estudantes pela própria Universidade, que seriam tomados da moda masculina dos séculos anteriores: capas, tricórnios e bicórnios, calções ou calças e outros complementos.

A documentação sobre estes agrupamentos aparece durante todo o século XIX. Desde 1813 (GMPdS) temos notícia na imprensa compostelana do termo "estudiantina" empregado para referir o conjunto de estudantes, sem ter ainda o significado de conjunto musical. Na Corunha (BMIG, 1848d) regista-se a passagem pela cidade de uma companhia estudantina com secção de teatro. Em 1852 um poético Vicente Turnes (Carvalho, 1981, p. 69) inclui a estudantina na primeira estrofe do seu poema dedicado ao Ano Santo de 1852 (EdIR, 1852):

Alá no sigro [século] nove nos sabemos
Que tan solo un deserto chan bravio
Foi esta terra que cuberta vemos
De moito santuario é caserio;
Pois esta vila que nosoutros temos
Chea de Estudiantina é Señorío
Resultou de un milagro verdadeiro,
Do que testigo foy o mundo inteiro.

Em agosto de 1873, um crítico editorial publicado na capa principal do lucense *El Eco de Galicia*, em tempo da 1ª República espanhola instaurada desde o mês de fevereiro, imagina dentro de uns festejos pela revolução de 1868 uma estudantina que vai à Itália. O editorial, intitulado *Programa de una obra* e situado em Lugo, propõe a construção de um livro coletivo para comemorar as "glorias y grandezas de la revolucion de Setiembre de 1868", que como sabemos acabou com o reinado de Isabel II e propiciou a 1ª República. No texto estabelecem-se os capítulos e epígrafes do livro fictício. Um

desses epígrafes dentro do quinto capítulo é: "La estudiantina se va á Italia". A crítica do redator, que representa o próprio jornal, é ao modo em como se enreda a questão política sem chegar a realizar os objetivos da Revolução. A alusão à Itália também não é inocente, pois aquele país tinha na altura conseguido a sua democratização, que era o objetivo da 1ª República espanhola. Ainda que o texto seja uma ficção crítica do insucesso republicano, o facto de falarem em uma *Estudiantina* que viaja remete para um grupo musical como os que se formam mais tarde. Entretanto, Cores (2001, p. 18) informa de algumas rusgas de Entrudo formadas por estudantes em Compostela desde 1864.

No Entrudo pontevedrés um outro curioso texto, desta volta do jovem escritor Jesús Muruais, anuncia uma estudiantina na festa do recebimento do Urco, típico evento do carnaval da Ponte Vedra (Landín, 1999, p. 195-198). Em folha volante publica-se em 1876 o texto de Muruais, escrito numa imitação de castelhano antigo, com galeguismos, asturianismos, latinismos, ortografia pré-constitucional e outras características linguísticas que tentavam evocar um ambiente ancestral, quase medieval, ligado à festa que se sentia como muito antiga. Muruais faz uma descrição de como será o evento nesse ano (LP, 1876):

En bahia será la escuadra de *Teucro* empavesada é pronta á levar áncora apenas el vigia faga señales de que la escuadra del URCO entra en las nuevas aguas. Al avistarse faranse las saluciones é disparos de usanza encaminándose al muelle á presenciar el desembarco del URCO é de su comitiva. Ansi que el susonominado URCO se asiente en el carro á él destinado, moverase toda la mascarada, siguiendo detras de la corte las comisiones de la villa representadas por los omes de mar, labriegos é la estudiantina, cerrando la procesion una mesnada de caballeria.

Pelo diário de Javier Pintos Fonseca sabemos que em 1877 teve lugar na Ponte Vedra o segundo ano do Urco.

A seguinte notícia que achamos sobre estudiantinas e tunas como agrupamentos musicais formados por estudantes onde predominam os cordofones é do Entrudo ourensano (EHG, 1877).

Estes estudantes poderiam ser alunado do Seminário que, como já apontamos, era um foco de instrução musical poderoso na cidade:

La juventud orensana, que mas de una vez ha dado relevantes pruebas de su generosidad y nobleza, aun en las diversiones de carnaval, quiso demostrar estas recomendables prendas que la enaltecen, y al efecto, el Lunes, la estudiantina de la tuna recorrió las calles recogiendo una suma de quinientos setenta y dos reales, que terminada la ronda fué entregada á un conocido jóven de esta poblacion que se halla enfermo y falto de recursos.

Uma breve nota (EDdS, 1877) fala sobre uma ronda que irá fazer no mês de março a ex-tuna (sic) de Vigo, o que sugere que antes dessa data tinha havido alguma tuna na cidade, provavelmente convocada de modo eventual para alguma festa popular. Nesse mesmo ano de 1877 está consolidada e em pleno funcionamento a *Tuna Compostelana* (Cores, 2001). Em 1878, como antes dissemos, funda-se a *Estudiantina Lucense*. Dois anos mais tarde, como já dissemos no apartado do Centro Galego de Montevideu, há uma *Estudiantina Galaica* composta por 45 intérpretes com vestimenta de tunos, cujo regente era Angel Libarona (EG, 1880a). Em 1884 organiza-se para o Entrudo uma *Estudiantina* no Ferrol que anuncia sairá rondar pela vila de Noia (EEdGa, 1884a). Um ano mais tarde virão as tunas do Instituto (ECG, 1885a) e a do Centro Recreativo (ECG, 1885b) da Corunha. Entretanto, em vilas e cidades acontecia o *boom* das orquestras de plectro.

As tunas universitárias começariam a funcionar como conjuntos efêmeros, do mesmo modo que as tunas rurais, convocadas pelo Entrudo e as festas populares. Mas algumas delas ampliaram o objetivo inicial até chegar a conjuntos estáveis com ensaios frequentes, regentes profissionais, solistas e programação anual (Cores, 2001, p. 18): "Algúns músicos santiagueses, coñecidos no ambiente musical de Compostela, como profesores ou como intérpretes, entrarán paseniño no grupo estudantil, para elevar o seu ton musical e salientar o desexo de perfección artística sobre outras actividades e funcións".

Já em 1888, que será o ano da celebrada visita da *Tuna Compostelana* a Coimbra, em resposta funda-se a *Estudiantina* dessa cidade, a primeira das tunas universitárias portuguesas. Coelho, Silva, Sousa e Tavares (2012, p. 171) explicam o que já sabemos também pela Galiza, que a constituição de conjuntos musicais universitários não se pode ligar a uma data concreta: "existiram, em Portugal, estudantinas e tunas muito antes da Estudantina de Coimbra. Contudo, concedemos que é com a fundação da tuna coimbrã que se inicia verdadeiramente o processo de institucionalização da Tuna em Portugal". Em 1888 também se funda a do Porto que anuncia a sua vinda a Compostela junto com a de Coimbra (GdG, 1888a). Depois viria em 1890 a tuna da *Escola Médica de Lisboa* e mais tarde se estenderiam por todo o país (Coelho et al., 2012, p. 191-237).

A relação entre as tunas portuguesas e galegas será constante desde 1888 até ao século XX. As sucessivas visitas, o repertório compartilhado, a solidariedade entre as cidades do Porto e de Compostela tem deixado pegada nos jornais desde 1888, quando o terrível acontecimento do 20 de março no Porto, em que ardeu o esplêndido *Teatro Baquet*, situado na Rua de Santo António, hoje Rua 31 de Janeiro. Acabaram por falecer no acidente umas 120 pessoas (Cordeiro, 2002) entre as que houve vários galegos e também vários tunos portugueses. O regente da *Tuna Compostelana*, Manuel Otero Acevedo, enviou um telegrama urgente preocupando-se pela saúde dos colegas portuenses (GdG, 1888b), nos jornais apareceram numerosas amostras de solidariedade e no mês de abril sucederam-se os festivais em benefício das vítimas em diversas cidades galegas (CdP, 1888a; GdG, 1888c; EAnun, 1888).

Ao longo da última década do século, a imprensa galega dedica grande espaço a editoriais e notícias sobre as tunas galegas em Portugal, as portuguesas na Galiza, as galegas na Espanha, as portuguesas na Espanha, e as espanholas na Galiza e em Portugal, até ao ponto de os jornais falarem em "cordiales relaciones entre los estudiantes de la Península" (ECG, 1890). As tunas farão também sucessivas giras pelas diferentes cidades galegas, serão elemento imprescindível nos eventos e festas das cidades de origem, e partilharão programa com as orquestras de plectro, incluindo duos,

trios e quartetos formados por elementos da tuna. Como temos visto, a intensa atividade destas tunas sustentava-se no magma primário do amadorismo musical nas vilas galegas que no caso de Compostela, cidade aglutinadora de estudantes de todas as partes da Galiza, chegou a dar na publicação do romance *La Casa de la Troya*, que tratamos mais para a frente, com sequelas teatrais, cinematográficas e, nos últimos tempos, de banda desenhada.

17.6.1. A Tuna Compostelana

O estudo sobre a Tuna universitária em Compostela publicado por Cores Trasmonte em 2001 é o mais completo realizado até ao momento. Foi depois matizado por Cancela (2013) e Villanueva (2014). Aqui tratamos de resumir o essencial pondo o foco na transcendência desta Tuna como inspiradora das outras tunas galegas e no seu papel aliciador da criação e interpretação de música galega para guitarra e outros corfodones dedilhados.

Cores, no estudo referido, trata as Tunas compostelanas entre os anos 1877 e 1900³⁰⁴, a sua influência na vida social da cidade, a figura de Pérez Lugín como retratista da época, as viagens e relações com as Tunas do Porto, Coimbra e Lisboa, e a função de coesão social que cumpriam estes agrupamentos (Cores, 2001, p. 115):

A tuna de Santiago, desde que empezou a saír por terra galega, cumpría unha función unificadora e reforzadora da conciencia galega. Como grupo integrado por membros procedentes dos mais distintos puntos de Galicia, con frecuencia atopaban en cada lugar que visitaban a colaboración necesaria que lles daba a familiaridade con determinadas persoas, sobre todo dada a condición socioeconómica e o status social dos seus membros.

Os presidentes, regentes e representantes das Tunas estudadas por Cores Trasmonte foram: o estudante de direito Antolín Mosquera Montes, representante da Tuna de 1877 que pronunciou um discurso perante o rei Alfonso XII. O regente da Tuna de 1881 era Manuel

³⁰⁴ Os anos tratados são: 1877, 1881, 1885, 1886, 1888, 1889, 1890, 1891, 1895, 1897 e 1900.

Valverde, sendo o presidente, Rafael Villar e o abandeirado Pedro Labrada Mendoza. A Tuna de 1885 estava presidida por José Boente Sequeiros e regida por José Courtier (Cancela, 2013, p. 85). Na função de janeiro desse ano colaboraram com discursos o escritor Eduardo Pondal e o médico, jornalista e político Luís Rodríguez Seoane.

A Tuna de 1886 procurou financiamento noutras cidades, assim as figuras das "madrinhas" e dos "presidentes honorários" implicavam ajudas económicas para a organização dos eventos. O presidente era Manuel Salgado, vice-presidente era José Rodríguez Montero Ríos, o cronista Pablo Pérez Costanti, tesoureiro Manuel Otero Acevedo e vocal José Indart. O regente da orquestra era Laureano Rodríguez Villaverde e o do coro Gonzalo Vázquez Iglesias. Nesta tuna participava José Nieto Méndez como intérprete e compositor de uma jota e uma valsa com que abriam e encerravam o programa. Nesse ano de 1886, Nieto organiza uma tuna paralela, intitulada *La estudiantina compostelana*, em cuja apresentação participou o sexteto Curros (Cores, 2001, p. 59).

Mas, no zenite da organização da Tuna, em 1888, o regente era o músico profissional José Gómez Veiga, "Pepe Curros", violinista e fundador do sexteto Curros junto dos seus irmãos, Gerardo e Jesús e o próprio Mariano Fernández Tafall, sendo o presidente Manuel Otero Acevedo. Curros foi, junto com Otero Acevedo, grande promotor da viagem a Portugal daquele ano, cúmulo da experiência tunística compostelana e inspiração do romance de Lugín que trataremos abaixo. Em 1889, José Nieto fundará um orfeão formado por vinte componentes e em 1890 seria já regente da Tuna universitária.

A Tuna de 1889 achará o guitarrista ferrolano Juan Parga em Compostela, que teve amizade com José Courtier e interpretaria, como diz Cores (2001, p. 91), "desfazendo o tópico dos vencellos entre as posibilidades do instrumento máis aló da exclusiva aplicación á música flamenca" as obras *Fiesta gallega*, o seu arranjo da *Alvorada* de Veiga e *¡Adiós, Galicia!* cujas partituras, talvez por não terem sido publicadas, não se conservam ou permanecem extraviadas³⁰⁵.

³⁰⁵ Cores diz que Parga teve amizade com Hilario Courtier, mas Cancela (2013) ao traçar a vida dos componentes da família Courtier deixa claro que Parga só poderia ter coincidido

Da Tuna de 1891 foi presidente Gerardo Doval Rodríguez e regente Saturnino Echevarri (ER, 1891), sendo os guitarristas Enrique Grimaldos, Francisco Munáiz, Manuel Banet, Severino Trigo, Manuel Carreras, Ángel e Manuel Allones, Manuel Varela, Manuel García, Francisco Arbea, Gregorio Gondra, Gregorio Mirelis³⁰⁶ e Lino López. A de 1895 era, segundo Cores, grande demais. O presidente era Miguel Martínez de la Riva, contava com mais de 70 membros e elaborou um programa muito ambicioso (Cores, 2001, p. 95). A partir de 1895, os efeitos da guerra em Cuba começavam a afetar enormemente a sociedade galega. Os estudantes eram todos varões e estavam a ser levados para a guerra, pelo que as estudantinas ficavam sem elementos.

Em 1896 e 1897 Alfredo Brañas e Urbano González impulsaram as Tunas em que também colaborou Labarta Pose (Cores, 2001, p. 110-113). Em 1900, o presidente seria Luís Cornide Quiroga, sendo regente o violinista e troiano Álvaro Soto, que também comporia música para a Tuna e seguiria ligado a ela no s. XX. Nesse ano de 1900, a intitulada *Tuna Clásica* preparava-se para uma viagem a Paris, sendo presidente o intelectual pontevedrés Víctor Said Armesto (1871-1914). Desta colaboração de Said Armesto dá conta Villanueva com uma boa descrição da gira galega naquele ano (2014, p. 51-54). Os instrumentos que a conformavam eram 5 violinos, 1 flauta, 2 bandolins, 3 bandurras, 13 guitarras e 2 pandeiras³⁰⁷ (LIM,

com José. Além disso, a raiz das leituras para o apartado de Cesáreo Alonso Salgado, o autor da música da *Cântiga* de Curros Enríquez, temos descoberto a origem deste erro de Cores, pois Hilario Courtier teve um violinista amigo, possivelmente mindoniense, chamado Enrique Parga García, que dirigiu orquestras de cordofones em Mondonhedo.

³⁰⁶ De Gregorio Mirelis só temos esta notícia, entendemos que seria familiar dos Mirelis compostelanos, possivelmente um dos filhos de Francisco Mirelis González e irmão de Julio Mirelis. O resto de componentes eram: Enrique Labarta, vice-presidente primeiro. Adolfo Mosquera, vice-presidente segundo. Felipe Saráchaga, tesoureiro. José Medina Veitia, secretário. Comissão: Juan Cortón e Severino Bareiro Bustelo. Violinos: Mariano Fernández Tafall, Álvaro Soto, Álvaro Berasátegui, Álvaro Villaverde e Álvaro Boullón. Violoncelo: Luís Villaverde. Contrabaixo: Luís Fondevila. Flautas: A. Figueras e A. Cabanas. Bandurras: Marcelino Sanjurjo e Antonio Abad. Pianista: Sanjurjo (Marcelino?). Pandeiras: Subizareta, Guerrero e Llamas.

³⁰⁷ A composição da Tuna de 1900 publicada em *La Idea Moderna* era Junta Diretiva: presidente Víctor Said, vice-presidente Germán G. Armesto, secretário Urbano Santamaría, tesoureiro Ramón Palacio, contador Benigno G. Neira, vocais Manuel Santos e Agustín González. A Comissão organizadora estava formada pelos estudantes de medicina Juan V.

1900d). Dentre os componentes, o mais destacado é a presença do estudante de direito Faustino Santalices como guitarrista, que depois será o grande cantor de música popular galega e intérprete de sanfona. Em outubro de 1900 uma nota do *El Áncora* dá conta da visita dos tunos a Paris (EAn, 1900b):

La "Tuna Clásica Española".- Dicen de París que la Reina Isabel ha recibido la visita de la *Tuna Clásica Española*.

Asistieron á la residencia de la abuela de Alfonso XIII, distinguidas personalidades.

La *Tuna*, que ejecutó casi todos los números de su repertorio, obtuvo calurosos plácemes.

Seria a *Tuna Clásica* galega de Álvaro Soto a representante da Espanha em Paris. Algo semelhante deveu acontecer nos tempos da Estudantina de 1878 em que o vice-presidente era, como já tratamos, o guitarrista José Castañeda. Mais para a frente, no apartado de guitarristas pintores veremos mais um fragmento da história da *Tuna Compostelana* em 1906 através da visão de um dos seus ilustres integrantes, Daniel Castelao.

17.6.2. A Tuna Corunhesa

Em 1885 existe já uma Estudantina no Instituto³⁰⁸ da Corunha que realiza um concerto para a angariação de fundos pelas vítimas dos últimos terremotos na Andaluzia (ECG, 1885a). A atuação realizou-se no circo que Vicente Mariani e Wolsi Casimir mantinham desde 1884

Requejo, José Gándara e Antonio Palacio. O abandeirado era Urbano Santamaría. O regente, Álvaro Soto. Violinos: Germán G. Armesto, Manuel Santos, Santiago Paz, Higinio Veiras e Antolín G. Túniz. Flauta: José Figueroa. Bandolins: Manuel e Antonio Vizoso. Bandurras: José Solla, Ramón Astray e Pío Palacio. Guitarras: Ramón Palacio, Agustín Gamallo, Benigno G. Neira, Virgínio Losada, Maximiliano Piñán, Faustino Santalices, Marcial Vizoso, Fernando Cabello, Salvador Sobredo, Germán Trincado, Silverio Calvo, Agustín Quiroga e Francisco López. Pandeiras: Emilio G. Castro e Daniel Sestelo.

³⁰⁸ Deve ser o Instituto de ensino secundário que abriu na Corunha em 1862 (Vázquez, 2012, p. 5).

na praça de Maria Pita³⁰⁹ (Villasuso, 2013, p. 392). A quantidade doada pelo auditório foi de 7.249,75 réis, segundo as contas da comissão organizadora. Dois dias mais tarde, repetirão a atuação com um outro percurso pela cidade, com saída e chegada ao *Centro Recreativo*, passando pela Câmara municipal e diversas ruas corunhesas (ECG, 1885b).

No entrudo de 1887 a *Tuna Corunhesa* viaja ao Ferrol onde atua várias vezes, dando o concerto de despedida em 6 de fevereiro, previamente ao baile de máscaras (ECG, 1887d). Em fevereiro de 1892 volta ao Ferrol para atuar no *Teatro Romea*, onde representa um propósito da autoria do presidente, Amador Fernández Diéguez (ECG, 1892). Em abril desse mesmo ano, celebra um banquete no *Hotel Continental*³¹⁰ (GdG, 1892f). Supreende o posterior vazio de notícias até ao ano 1932, data em que volta a aparecer até 1963³¹¹.

17.6.3. A Tuna Ferrolana

Em 1884 organizava-se no Ferrol uma estudantina com mais de trinta moços que se preparavam para celebrar o Entrudo na vila de Noia (EEdGa, 1884c). Parece que a iniciativa tinha sido dos noienses, sendo aceiteada por numerosos ferrolanos. As viagens da *Tuna Ferrolana* parecem repetir-se no verão 1888, quando atuam para angariar fundos com o motivo de uma viagem a Betanços para as festas do S. Roque (ECG, 1888a). O repertório incluía uma jota de Juan Pérez, o violinista e regente ferrolano, um arranjo da *Serenata* de Schubert e um passodoble. Além disso houve um duo de violino e piano por Pérez e Braña, música para piano só e a representação de vários números teatrais. À volta das festas passam pela Corunha onde visitam as autoridades e tocam nas ruas. O presidente honorário, que os acompanhava era Wenceslao Veiga Gadea, jornalista e poeta

³⁰⁹ Trata-se do *Circo Coruñés* desenhado por Juan de Cíórraga em 1877, que desde 1884 mantinha a instalação do circo equestre de Mariani e Casimir, e que em 1888 foi deslocado aos terrenos da Junta de Obras do Porto.

³¹⁰ A notícia diz que a velada acabou numa briga com indivíduos que atacaram os tunos no passeio de Méndez Núñez com o resultado de várias contusões e guitarras quebradas.

³¹¹ Dados tirados da hemeroteca em linha *Galician Digital*.

(GdG, 1888f). A presidenta honorária era Leonor Pradenhes de Cubeiro. Seria Juan Pérez o regente desta Tuna?

17.6.4. A Tuna Lucense

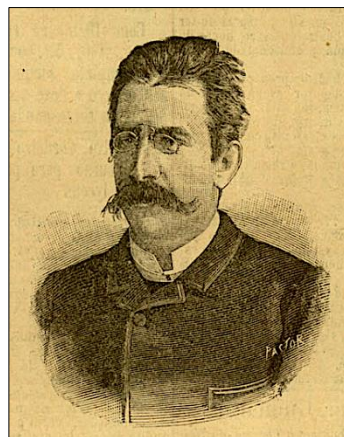
Já nos temos referido à *Estudiantina Lucense* nos apartados de orquestras e no referido a Montes e a sua relação com a guitarra. A importância desta estudantina como uma das mais antigas tunas universitárias galegas junto com a de Compostela, fez com que estas duas tenham apartados próprios.

17.6.5. A Tuna Ourensana

Há notícias desta Tuna desde 1877. A moda das tunas universitárias chegou cedo a Ourense, prova de que em Compostela já estavam consolidadas em aquele ano.

Em 1880 organiza-se uma estudantina para o entrudo que anuncia um concerto de duas horas no *Liceo Recreo Artístico* ourensano (ETr, 1880). Em 1886 e 1887 a Tuna universitária prepara-se para realizar viagens a Portugal, destino natural para os guitarristas ourensanos e vice-versa, como se documenta desde os tempos do Padre Feijó. Em 1886 os trinta escolares que conformam a *Tuna Ourensana*

"elegantemente vestidos" vão primeiro a Verim e depois visitam a vizinha vila de Chaves (ECG, 1886a, 1886b). No brinde de Chaves participam os senhores João Gualberto da Fonseca e José Maria de Carvalho. Em 1887 visitam a cidade do Porto (CdP, 1887).



Im. 218: João Gualberto da Fonseca. Fonte: Diário Ilustrado, 1888.

17.6.6. A Tuna Pontevedresa

A celebrada festa do Urco, já aludida, em 1876, é somente um exemplo da intensa atividade e laboriosidade das festas do Entrudo que se realizam na Ponte Vedra. As Tunas, vistas como orquestras de cordofones formadas por estudantes vestidos com traje universitário, também eram uma forma de rusga, só que constituídas de modo oficial com uma estrutura administrativa clara.

Uma Tuna, chamada *Tuna Pontevedresa*, que tinha tocado no baile celebrado pelo *Recreo de Artesanos* de Pontevedra em fevereiro de 1895, anuncia uma próxima saída pelas ruas da cidade (LLG, 1895). Um mês mais tarde toca no teatro de Marim, sendo presidenta de honra à senhora Ángela Taboada (EEdGL, 1895a). Em 1897, também pelo entrudo, voltava a anunciar-se a organização da *Tuna Pontevedresa* desta volta com um objetivo muito concreto (LCG, 1897c):

Tuna pontevedresa

Estos días se advierte gran entusiasmo entre la juventud pontevedresa con motivo de la organización de una tuna compuesta de varios elementos musicales, tuna que tiene por único y exclusivo objeto allegar recursos para la "Cruz Roja" que destina sus productos para aliviar á los soldados enfermos é inútiles que regresan de las guerras coloniales á la madre pátria.

A este efecto recorrerá la tuna algunas poblaciones gallegas en los próximos carnavales, postulando á domicilio y celebrando á su vez amenas veladas en los teatros y sociedades recreativas.

Parece que habrá también un selecto cuadro de declamación dirigido por un festivo y conocido escritor de la localidad.

Todos los individuos que han de constituir dicha agrupación ostentarán como distintivo la "Cruz Roja".

Dias mais tarde a imprensa anuncia o início dos ensaios, acrescentando que é um conjunto de quarenta pessoas e que se nomeou uma Junta Diretiva. Portanto, vemos de novo a constituição da Tuna em forma de associação para um fim determinado, cujas atividades são os eventos programados com o indicado objetivo benéfico.

17.6.7. A Tuna Viguesa

Para o ano 1892 anuncia-se a organização de uma Tuna em Vigo, uma rusga no Ferrol e também em Padrão, num ano em que o Entrudo é intensamente celebrado em toda a Galiza (GdG, 1892g). Já em 1906 a *Tuna Viguesa*, formada por 40 membros do alunado da Escola Superior de Indústrias e dirigida por Ramón Castro, organiza uma viagem ao Porto, que seria a primeira viagem desta Tuna (NdV, 1906a):

Cuando recientemente estuvo en Vigo la tuna del Grupo Académico [do Porto], los alumnos de la Escuela prometieron á sus compañeros de Portugal devolverles la visita; y á juzgar por el entusiasmo que entre los vigueses reina, la promesa va á ser cumplida en la fecha que hemos mencionado.

La tuna viguesa dará antes de partir un concierto en Vigo y después otro en Oporto, siendo probable que tambien visite Braga.

Da redação da notícia, que se publica em dezembro de 1906, percebe-se que a Tuna do Porto teria estado em Vigo nesse ano ou no anterior. O trabalho de Coelho et al. (2012, p. 219) regista uma viagem a Compostela nesse ano de uma Tuna portuguesa, sem certeza de ser a do Porto, porém parece que poderia ser a aludida nesta notícia que, como era o costume, além de ir até Compostela, à volta passaria por outras cidades galegas, entre elas, Vigo. A Tuna do Instituto Técnico do Porto também se tinha deslocado à Galiza e chegado até ao Ferrol no ano de 1904. Em qualquer uma destas ocasiões as tunas portuguesas poderiam ter parado e deixado sementeas em Vigo as vontades de devolver a visita.

De facto, a relação entre a cidade de Vigo e a do Porto era estreita, pois no mesmo jornal de 1906 publica-se a notícia do falecimento de um dos membros do Grupo Académico Portuense, Cândido Simões Ferreira. A notícia, escrita com enorme delicadeza e carinho, expressa as condolências em nome da redação e direção do jornal (NdV, 1906b).

17.7. A CASA DA TRÓIA

O notário, jornalista e antigo estudante de Direito na Universidade compostelana, Alejandro Pérez Lugín (1870-1926), de mãe galega e prima irmã de Rosália Castro, publicou em 1915 o romance intitulado *La Casa de la Troya. Estudiantina*, relato de amor romântico baseado numa inestimável descrição do ambiente musical universitário em Compostela em torno do ano 1888, realizada por alguém que, como o seu autor, viveu diretamente aquelas experiências. Quando nascia Lugín em 1870 já as orquestras de cordofones galegas estavam em funcionamento, por isso ao ele chegar à Galiza para estudar Direito, tanto a formação da Tuna quanto o costume popular das serenatas eram prática habitual na sociedade galega da época. Lugín escreve, primeiro em 1904 e depois em 1915, o que seria uma recriação da sua vida universitária, em que a música tem, em todos os seus aspetos, um protagonismo fundamental.

O contexto real das personagens e o seu desenvolvimento musical, também real, tem sido o verdadeiro aliciente de um texto que nos dez primeiros anos de vida atingiu a 30ª edição, com réplicas no teatro e no cinema, mas que caiu logo no esquecimento até hoje³¹² (Nieto, 1982, p. 13-15). Nieto Iglesias, filho de José Nieto Méndez "Nietinho", um dos personagens reais do romance, reconhece que (p. 16): "Es, sin duda en los periódicos, donde se encuentra la base de un elogio desmesurado que rueda como un tópico, y que quizá predispone a muchos en contra de la obra". No estudo referido, Nieto Iglesias cita vários críticos literários a realizarem "notas peyorativas" sobre *La Casa de la Troya* que, além da sua maior ou menor qualidade literária, resulta hoje de grande ajuda para perfilar uma parte da vida musical compostelana no fim do século XIX³¹³.

³¹² O romance de Pérez Lugín chegou a ser livro de texto no ensino do castelhano fora da Espanha, facto que surpreende pois o texto contém um elevado número de galeguismos e mesmo frases inteiras e diálogos em galego que fazem necessário, para leitores não lusófonos, o vocabulário galego com que a obra ocasionalmente se acompanhou (Nieto, 1982, p. 14).

³¹³ Por desgraça, Nieto Iglesias deixou incompleto o seu estudo sobre *La casa de la Troya*, falecendo em 1981 sem poder deixar escrita a música das canções (Nieto, 1982, p. 97).



Im. 219: Manuel Casás, de pé, José Gómez Veiga (Pepe Curros) segundo sentado pela esquerda, e mais troianos em Compostela. Ano de 1891.

Fonte: Arquivo RAG.

As críticas vieram também do grande artista e intelectual galeguista Luís Seoane, que em 1930 participa da Tuna universitária "contra a casa da Tróia" organizada pela F.U.E. de Compostela³¹⁴, acusando Pérez Lugín de construir no seu romance umas personagens carentes de preocupação política (Capelán, 1994). Nessa crítica vê-se a evolução da consciência galeguista, que em 1930 já não se conforma com os comportamentos regionalistas na linha de Manuel Casás e exige uma atitude ativa na defesa do estatuto autonómico, da cultura e da nação galega³¹⁵.

³¹⁴ A F.U.E. era a *Federación Universitaria Escolar*, contrária à ditadura de Primo de Rivera (1923-1930), e fundada em Madrid em 1926 como alternativa à *Asociación de Estudiantes Católicos*, A.E.C.

³¹⁵ Manuel Casás (1867-1960), aparece como estudante guitarrista no romance de Lugín. Foi presidente da câmara da Corunha, da RAG, fundador do Seminário de Estudos Galegos e representante do Regionalismo. Lugín dedica-lhe o conto *Estudiantina*, publicado em 1904 onde antecipa as bases de *La Casa de la Troya* (Nieto, 1982, p. 91).

Apesar disso, apreciamos na obra de Lugín claras linhas ideológicas pois, por um lado, tende à perpetuação da ideologia de género e o comportamento social em desigualdade para as mulheres e, por outro lado, ajuda a conhecermos o repertório musical reivindicativo da música galega. Repare-se na conversa do estudante Barcala neste fragmento em que assume o escritor português Eça de Queirós como eminentemente galego, no estilo que mais tarde condensaria Rafael Dieste³¹⁶:

Y otra vez entonó [Barcala] un himno entusiasta a la poesía y a la música enxebres. Adalid, Montes, Chané..., Rosalía, la divina Rosalía, "la décima musa", como la apellidaba nada menos que Castelar; el excelso Curros, en cuyos versos palpitan el vigor y la ternura de la raza; el viril Pondal, el galleguístico Añón, Aureliano Pereira, Lamas Carvajal, Alberto Ferreiro, el picaresco Don Benitiño Losada, aquel velliño que iba todas las tardes al Casino en su cochecillo de paralítico... Y, en otro orden literario, la inmensidad del más grande novelista del siglo, el sublime, el enorme Eça de Queiroz. Y descubríase al nombrarlo.

- ¡Eh, tú, no te cueles! - interrumpióle Madeira, quien, desde que el año anterior estuvo en Portugal de primer panderetólogo de la tuna escolar compostelana que visitó por carnavales Braga, Segadães y Valença d'o Minho, no consentía la menor equivocación en las cosas del vecino reino-. Eça de Queiroz es portugués.

- ¿Qué sabes tú? ¡Gallego y bien gallego! Gallego por su virilidad, gallego por su ternura, gallegos sus personajes, gallega su ironía, gallego su amor a la tierra. Es nuestro gran novelista; la tercera persona de la trinidad galaica: ¡Rosalía, Curros, Eça de Queiroz! Yo bebo a su salud, a su gloria, que es nuestra. ¡Brindad conmigo, gallegos!

Segundo o próprio autor do romance, Barcala era na vida real o jornalista e diplomático tudense Camilo Bargiela Pando (Compostela, 1864 - Casablanca, 1910) que aparece em *La Casa de la*

³¹⁶ "Existe entre o galego e mais o português tão estreita afinidade que quanto mais português é o português e mais galego é o galego, mais vêm a se assemelharem", Dieste (1981, p. 34), texto assinado em 23 de janeiro de 1926. Adaptação à grafia do Acordo Ortográfico de 1990 por Manuel Andrade Valinho, cientista, professor da USC.

Troya como guitarrista. Como Lugín mostra-o a recitar uns versos do que também fora estudante em Compostela, Enrique Labarta Pose, um autor identificou-o erradamente com Labarta. A explicação é mais simples, a personagem de Barcala é leitor e admirador do bem conhecido poeta Labarta Pose, por isso recita os seus versos. Os famosos versos satíricos do pontevedrés Labarta poderiam presidir todas as veladas troianas³¹⁷. Daí que Lugín, no seu afã realista, refletira essa presença na boca da personagem de Barcala.

Assinado em Oleiros, em agosto de 1919, Lugín publica na imprensa o artigo *La Troya y los troyanos. Quién es Barcala* (CdG, 1919), onde esclarece estas questões, além de explicar as inevitáveis referências musicais e nomear entre os amigos dos troianos o próprio Julio Mirelis, guitarrista e autor de um método para guitarra:

Naturalmente, no podía hacerse esta pintura sin que aquí y allá, de continuo, apareciesen, no esta y la otra persona, sino tal rasgo de éste, el tic de aquél, los hechos de otro, aquella chistera, tal capa, la charla de los novios de balcón a la calle, los bigotes asustantes y ordenancistas de Moroño, la noria de la Alameda, la guitarra y el violín serenateros de Mirelis y Álvaro Soto, gimiendo el preludio del Anillo de Hierro, Moraima y el vals de Courtier, bajo todos los balcones y ventanas de la ciudad [...]

Nieto Iglesias (1982, p. 36) esclarece que Pérez Lugín conheceu todas as personalidades da época, acompanhava-se da guitarra, cantava com voz de tenor e, ainda sem conviver na pousada da rua da Tróia, frequentava a companhia dos troianos. Ele calcula a ação do romance em 1888, ano de que data a foto da Tuna compostelana, formada por um bom número dos companheiros de Lugín. Nieto recebe do seu tio e troiano Daniel Pimentel Méndez essa foto em que figuram anotados os nomes da maior parte de

³¹⁷ Para o professor Ricardo Carvalho Calero (1981, p. 477) Labarta, antigo estudante em Compostela, era um intelectual do "círculo de Valle-Inclán, González Besada, Vázquez Mella, Alfredo Brañas, Cabeza de León". Carvalho inclui nesse grupo Manuel Casás e Pérez Lugín que, na realidade, são da geração seguinte e veem Labarta e a sua turma como referentes.

componentes³¹⁸. A tuna que se organiza esse ano, formada pelos troianos e por outros músicos de Compostela visitará por primeira vez Portugal. É por isso que Cores Trasmonte (2001, p. 69-70) considera que aquela tuna tinha tido consciência ideológica galeguista. Além de ser a primeira vez que se incluíam jornalistas para ir enviando notícias durante a viagem, aquela seria só a primeira das numerosas visitas que as tunas galegas fariam a Portugal e vice-versa:

A estudantina con máis conciencia das relacións entre Portugal e Galicia tivera, na formación do modelo ideolóxico provincialista, o desexo da recuperación da fraternidade luso-galaica: era fundamental para recuperar as liñas mestras da personalidade galega.

A composição da Tuna que foi a Portugal em 1888 pode ler-se nos jornais portugueses que dedicam grande espaço ao anúncio e seguimento dos galegos. No blog *Além Tuna*, de Jean Pierre Silva entre outras informações consultamos as notícias dos jornais *O Século* e *Occidente*, que reproduzem os nomes dos estudantes. Aí pode ver-se que os referidos por Nieto Iglesias figuram quase todos, ainda que faltam alguns e outros não figuram. Isto quer dizer que a variação nos componentes era um facto e talvez não todos os tunos podiam ou estavam dispostos a realizar uma viagem como aquela.

Voltando aos troianos, num momento do romance Lugín descreve um dos ensaios do grupo musical:

El diminuto Nietiño, armadanzas de esta función, dirigía la orquesta sirviéndole de batuta una flauta que tan pronto tocaba como blandía

³¹⁸ Os tunos nomeados por Nieto no seu estudo são Artiach, Álvarez Builla, Cabanas, Contreras, Manolo Conde, Maximino Fernández, Folche, Melchor Iglesias, Indart (tesoureiro), José Leira ("Madeira"), Madriñán, Madrigal e Felipe Martínez. Outros tunos eram Rafael Martínez, Marcelino Baamonde e Daniel Pimentel, tio do próprio Nieto e abanderado da tuna. Mas na foto, que se pode ver na capa do livro de Nieto, vemos também, entre alguns dos já nomeados, os nomes de Pepe Nieto "Nietiño", Castro Monje, Botana, Santiago Cimadevila, Otero, Gandra, Oñate, Giver, Gaizturro, Enrique Grimaldos, García Jiménez, Luis Villaverde, Luis Gigirey, Álvaro Soto, Pérez Rey, Wences Requejo, Seijas, Sergio Tojo, Pepe Martínez, Pardo, Gil y Gil, Meruéndano, Julio Zapata, José Boado, Mariano Tafall, Gerardo Curros, Jesus Curros, Manuel Portela, Manuel Otero Acebedo (presidente) e Pepe Curros (regente).

marcando el compás. Manolito Gómez, Julio Quiroga, Javier Flama, y un rapaz de fuera de casa, Álvaro Soto, tocaban el violín; Luis Boullosa y Paulino Lago, tañían sendas bandurrias, y Barcala, Augusto, Casás, Marcelino Baamonde y Alejandro Barreiro, de la posada de la Vizcaína, hacían el bajo con sus guitarras, sentados casi todos en la larga mesa que, para hacer sitio, habían arrimado a la pared.

Alejandro Barreiro Noya (Compostela, 1874 - Corunha, 1948), redator de *La Voz de Galicia* e autor de *La ruta de la Casa de la Troya* era também guitarrista e troiano. No romance dizia Lugin: "y por las noches, acompañado por el violín sentimental de Álvaro Soto y la grave guitarra de Alejandro Barreiro, plañía canciones melancólicas".



Im. 220: Crianças a imitarem os esmorgueiros da Casa da Tróia.
Cena de taberna. ca.1900. Fonte: Arquivo RAG.

Outros guitarristas eram Marcelino Baamonde, estudante de Medicina e depois médico, Benigno Boqueijón³¹⁹, Manuel Casás, Robus Faginas e os bandurristas Luis Boullosa, presidente da Câmara da Ponte Vedra e Paulino Lago. Entre os

³¹⁹ Benigno Boqueijón exclama "Viva a terriña!" quando a personagem madrilena de Gerardo Roquer (um *alter ego* de Lugin) solicita ao grupo a interpretação de canções galegas.

violinistas tunos estavam o concertino da Capela da catedral, Ricardo Courtier, os irmãos Gómez Veiga: Pepe "Curros", Jesús e Gerardo, e Javier Puig Llamas Portela ("Javierito Flama") que, como Boullosa, chegaria a presidente da câmara pontevedresa.

Outro elemento interessante era o fagotista "Jesusiño", quem assistia aos recitais de órgão na catedral e visitava frequentemente "el almacén de Berea", que em 1888 podia ser o estabelecimento musical da viúva de Manuel Penela, Rosa Conde, fonte de partituras e de música galega. Mariano Fernández Tafall, membro do sexteto dirigido por José Curros e administrador do jornal *Gaceta de Galicia*, tão citado nesta tese também sai no romance de Lugin, bem como o próprio sexteto de cordofones de arco de Curros.

Para continuar a relação de notáveis temos de mencionar Santiago Cimadevila Salgado, o melhor costureiro de Compostela na época. Era contrabaixista na Tuna de 1888. Ao parecer, tinha 17 contrabaixos no armazém da sua loja. Um deles foi destruído por José Nieto ao pegar um salto e cair em cima do instrumento. O contrabaixo quebrou em vários pedaços que foram restaurados por um *luthier* (Nieto, 1982, p. 89). Que violero teria sido o restaurador do contrabaixo de Cimadevila?

As atividades musicais na Casa da Barafunda, como era descrita a Casa da Tróia pelos estudantes portugueses em Compostela, estavam atravessadas pela influência dos intelectuais galegos de um e de outro signo político como Valle-Inclán, os irmãos González Besada, Linares Rivas, Lisardo R. Barreiro, Laverde Ruiz, Aurelio Ribalta, Alfredo Vicenti, Santiago de la Iglesia, Camilo Placer, Ricardo Pérez Soto, Manuel Bibiano Fernández, Alfredo Brañas, Juan Barcia Caballero, Salvador Cabeza de León, Enrique Labarta Pose, Manuel Murguía e Rosália Castro. Barreiro, como Nieto, realiza a sua própria relação de troianos, mas o mais interessante é a descrição dos ensaios e conformação dos agrupamentos segundo as ocasiões (Barreiro, 1947, p. 192):

Ensayaban arriba, en la sala grande de la posada, tañendo guitarras y laudes y repinicando en las bandurrias y mandolinas, entre risas y voces, con desesperación del director, a quien no secundaban con la atención y el orden que quisiera. Muchos de los

rondallistas tenían discreto dominio de los instrumentos a fuerza de templar y rasgear; pero los más se desasnaban todavía en sus cuartos, punteando y aprendiendo por cifra, lo más elemental del toque.

No parágrafo a seguir, o experiente guitarrista Barreiro reconhece que:

No eran sólo los troyanos a formar estas "peñas" líricas. Otra menos nutrida, pero más afinada había entre los huéspedes de "La Estrella" y aun se hacia notar la de los pupilos de la posada de la Algalia de abajo y demás. Ciertó que no era obstáculo la diferencia de alojamiento para pertenecer a una u otra rondalla; el ingreso era libre, como la voluntad de los muchachos para enrolarse donde les diese la gana.

Finalmente, Barreiro también describe como eram os agrupamentos una vez chegadas as festas:

Cuando en vez de salidas para pequeñas obsequiosidades, se trataba - una vez llegados los carnavales - de prepararse para excursiones a través de la región y aun de Castilla y de Portugal formando la "Tuna" -las hubo sobresalientes como las de Otero Acebedo y Curros- se formalizaban las cosas. [...] La selección era entonces rigurosa -en lo que cabe-, como la dirección y los ensayos. Se nutrían las filas con violines, violas, flautas y algún violoncello, además de un par de hábiles panderetólogos, cuanto más saltarines e incansables en las rítmicas cabriolas mejor; y acaso, en un ansia legítima de perfección, se daba entrada clandestina en la hueste a algunos músicos profesionales aunque no fuesen estudiantes. [...] Pepe Curros, siempre joven simpático y querido, o Ricardo Courtier, no menos propicio a pesar de rango de director o concertino de la brillante "capilla" de la catedral eran, en casos tales, los requeridos para llevar la batuta. Uno y otro repentizaban y escribían coloristas pasacalles toreros, entreverados con motivos galaicos, vals alados y muiñeiras retozonas que es lástima que se hayan perdido. La Tuna - allí estaban Néstor Pardo, Julio Mirelis, Trelles, "Tacatá", Alvaro Soto, Alfreto Tella, Urioste...- se avenía gozosa a su dirección inteligente.

A professora Leslie Freitas (2018) tem recentemente recuperado a música de José Gómez Veiga, conhecido por Pepe Curros. Aguardamos que no futuro venha a ser recuperada mais música destes autores.

17.8. OS PINTORES GUITARRISTAS

Ao longo das nossas pesquisas achamos um não pequeno grupo de pintores guitarristas, e/ou violinistas, de final do século XIX e começo do XX, que merece um breve apartado. Depois dos precedentes do período de entre-séculos anterior, onde destacavam os desenhos de José Dionisio Valladares, aparecem vários continuadores cujo elo comum é o amor pela música e a guitarra.

Os grandes Ovidio Murguía e Manuel Quiroga Losada acompanham-se de Julio Mirelis García, José Castañeda, Baltasar Piñeiro, Victor Morelli, Ramón Heraclio Fanego Salaverri, Benigno López Sanmartín e o talentoso caricaturista e magnífico pintor Daniel Castelao que, como guitarrista, foi membro da Tuna nos seus tempos de estudante de Medicina em Compostela. Também o funcionário, arquiteto e guitarrista Javier Pintos Fonseca destacou pelos seus desenhos nunca publicados. Todos eles, de modo desigual, foram amadores da guitarra que também destacavam pela sua atividade pictórica.

Manuel Quiroga Losada foi um autêntico músico profissional cuja carreira internacional como violinista eclipsou o seu ótimo trabalho como pintor. O rianjeiro Castelao foi um intelectual completo que ampliou a sua formação universitária e artística com um elevado compromisso político e social que renovou o pensamento galeguista do seu tempo e assentou as bases do nacionalismo galego moderno. Entre os seus desenhos de músicos, algum dos quais são auto-retratos,



Im. 221: Castelao
tuno. Fonte:
Acuña, 2000.

figura o do homem tocando a guitarra, cujo original é conservado no Museu da Ponte Vedra³²⁰. Seixas (2019, I, p. 211) retrata-o assim:

Castelao, alto, delgado, esbrancuxado, con lentes graduadas redondas, as puntas do bigode reviradas cara arriba, á moda, e voz de tenor, incorpórase no outono como primeira corda á nova Tuna Universitaria.

Seixas está a falar do curso 1905-1906, em que Castelao realizava o seu terceiro ano a estudar na Faculdade de Medicina em Compostela. Na tuna desse ano Seixas aponta que também figurava como bandurrista Román Pérez da Cal, médico e amigo de Castelao³²¹. Mas parece que Castelao tinha aprendido a tocar guitarra anos antes, na Pampa argentina, aonde tinha viajado com a sua família. Esta informação parte do testemunho de Joaquín Pesqueira e nós tomamo-la de Seixas (2019, I, p. 144): "Castelao suele decirme con frecuencia que allí aprendió a tañer la guitarra, a cantar vidalitas y a recitar versos de *Martín Fierro*".

Sempre citando Seixas (2019, I, p. 212-217), a Tuna começa a organizar-se no outono de 1905, ensaia no paço de São Jerome durante o Natal e prepara a saída do próximo Entrudo, já em fevereiro de 1906. Apresenta-se na imprensa em 15 de fevereiro, toca no *Teatro Principal* de Compostela e depois viaja à Corunha e ao Ferrol. Em 23 de fevereiro os tunos enfiam caminho para Portugal, onde tocam em Lisboa e Coimbra. Dois anos mais tarde, em março de 1908, a Tuna coimbrã visitará a Galiza (Coelho et al., 2012, p. 181). De regresso, praticamente sem dinheiros e recebendo as ajudas dos tunos portugueses, a Tuna compostelana toca em Vigo no dia 8 de março e já no 9 está em Compostela. Castelao deixa um testemunho da sua visita a Portugal no *Sempre em Galiza*, onde exprime uma crítica aos tunos da Casa da Tróia na linha de Luís Seoane, ao tempo que reflite sobre a riqueza cultural e intelectual portuguesa, que fazia crescer e

³²⁰ Desenho de Castelao realizado ca.1939 que pode consultar-se na cota 15.300 do Arquivo do Museu da Ponte Vedra.

³²¹ Román Pérez Cal foi pai do intelectual e filólogo Ernesto Guerra da Cal. A amizade de Román Pérez com Castelao foi estudada por Gómez (2009, p. 24-25).

consolidar-se o sentimento galego e galeguista (Castelao, 2010, p. 410):

Mas nem todos éramos estudantes da *Casa da Tróia*. Alguns voltávamos de Portugal com os olhos prenhes de formosura e com o coração fendido de saudades, mui ledos de termos visto ali o nosso próprio génio em liberdade. Também algum de nós trazia livros de versos e aprendia-os de cor. E não era raro que de volta de Portugal um estudante, que bem podia ser o autor deste livro, ficasse mais Galego que dantes e com ânímos de desentolher as possibilidades duma Galiza ceive.

Lembre-se que Castelao escrevia isto depois do ano 1935 em que começa a publicar os primeiros retalhos do *Sempre...*, quando já Luís Seoane tinha integrado a Tuna de 1930 e o livro de Lugín tinha sido publicado duas décadas antes. Nesse momento a sensação de que a Casa da Tróia era um núcleo de superficialismos estava consolidada. Mas, Castelao integra a Tuna em 1905-1906, muito antes de tudo isso acontecer. A investigação histórica sobre a guitarra deixa-nos aqui um exemplo de como a pesquisa musical pode ilustrar processos sociais e políticos como, neste caso, a evolução do pensamento galeguista. Daí que seja imprescindível analisar e entender no seu contexto o papel da Casa da Tróia em favor da história da guitarra e da Galiza.

CAPÍTULO 18.

A VIOLARIA GALEGA

Neste apartado reunimos todas as informações das que dispomos até ao momento sobre o trabalho da violaria na Galiza e as apresentamos ordenadas de modo a iniciar um assunto que não foi tratado antes, conscientes de que precisa de uma pesquisa muito mais pormenorizada, porém impossível no quadro desta tese. Faremos, portanto, um percurso breve pelos construtores de guitarra galegos e em ativo na Galiza durante o s. XIX, também nomearemos os galegos a trabalharem fora e os não galegos a trabalharem na Galiza de modo a construir um mapa inicial que sabemos incompleto. Para isso tivemos em conta as informações dos trabalhos de Pérez Costanti (1925-1927), Prat (1934), Vannes (1951-1959), Romanillos e Harris (2002), Martínez (2015), jornais e outras publicações da Galiza.

Pérez Costanti (1925-1927, p. 183) informa sobre o fluido comércio de madeira entre Galiza e Portugal no s. XVI, aonde cada ano se exportavam 7.200 carros de madeiras, explicita algumas ordenanças de plantação e conservação dos montes e afirma ser Galiza das terras peninsulares "la mas abundante en árboles maderables". Esta abundância madeireira contrasta com o vazio de informação a respeito dos ofícios de obra-prima. Porque, como seria lógico, a construção de instrumentos musicais na Galiza seria feita com madeira do país.

Nas ordenanças do ano 1611 de Málaga estudadas por Martín (2010) achamos que o comércio da madeira galega era habitual naquela cidade andaluza. Além das expressões empregadas "como suelen venir" madeiras da "Galizia", nessas ordenanças a questão da madeira galega figura num epígrafe que dedica todo um parágrafo ao tema. Nesse parágrafo, comentando os possíveis enganos por causa de não estar bem regulamentada a sua venda em Málaga, faz-se referência explícita às madeiras galegas (Ordenanzas, 1611):

Carpinteros de obra prima e prieta e violeros e torneros entalladores carreteros, y en lo que toca a la madera de Galizia. [...] Otrosi si vinieren maderos de Galizia como suelen venir la vean los veedores deste ofici al tpo [tiempo] de empilar la madera porq suele recibir los q mercan mucho engaño porq las terciadas venden por viga y les terciadas por pontones y en esta venta reciben mucho engaño los q mercã porq en esta tra [tierra] no ay tanta platica desta madera como ay en otras tierras donde ay ordenanças dello y es de la manera siguiente.

O texto prossegue a fazer uma relação de normas e definições a respeito dos elementos fundamentais da venda de madeira em Málaga para evitar os enganos na cidade. Ainda que breve, a referência às madeiras galegas é eloquente: "porq en esta tra [tierra] no ay tanta platica desta madera como ay en otras tierras donde ay ordenanças dello". Pela produção madeireira, na Galiza tinha de haver ordenanças sobre a sua comercialização que poderiam levar a ultteriores informações sobre a construção de instrumentos musicais.

Por outro lado, se na Galiza houve talhistas, escultores, arquitetos, carpinteiros, ebanistas, construtores de gaitas, de violinos, de sanfonas e até organeiros, por que não haveria violeiros? Temos visto no anterior capítulo que as cantigas populares parecem confirmar um *guitarreiro* em Merza. Como acontece em muitas ocasiões, é a falta de informação a que dá uma sensação diferente do que devia ser a realidade da época.

Por exemplo, Martínez (2015, p. 701) reproduz um documento sobre as ordenanças dos violeiros de Toledo de 1617 em que aparece um homem chamado Juan de Belessar. Belessar/Belesar é topónimo galego-português que na atual Galiza se verifica em várias paróquias e lugares sob a forma Belesar. Em Portugal existe sob a forma Balazar/Balasar. Não temos achado esse topónimo na Espanha. Cabe a hipótese de que o luthier fosse de Belesar, como diz o seu nome, que se tivesse ele próprio, ou algum ascendente, deslocado a Toledo para ali exercer o seu ofício de violeiro e representante do grémio:

Sepades que Juan de Belessar en nombre de los maestros violeros que rresiden en esa ciudad nos hiço relación, que para el buen gobierno del dicho officio y escussar que los que eran y adelante

fuesen no vendiesen los ynstrumentos de musica falsos, se avian juntado en esta ciudad y avian echo con acuerdo del ayuntamiento della las hordenanças que presentaba con el juramento necesario, las quales eran útiles y necesarias para la rrepublica, como constava del pareçer del ayuntamiento, suplicándonos las mandásemos ver y confirmar para que en todo tiempo se guardasen y cumpliesen como en ellas se contenia o como la nuestra merced fuese.

Portanto, na cidade de Toledo, em 1617, houve uma reunião geral de violeiros em que foram elaboradas as normas do ofício, as quais se comprometiam a cumprir. Nessa reunião o possível galego Juan de Belesar teria sido escolhido como representante do grémio.

18.1. DOMINGO E JESÚS VILLAR

Já no século XIX, temos notícia de que na *Exposición Pública de Galicia* realizada em Compostela, em 1858, dentro dos instrumentos musicais achava-se uma guitarra inglesa cujo dono era Domingo Villar (Catálogo, 1858, p. 92)³²². É a única notícia deste provável violeiro de Compostela, que poderia ser familiar do Jesús Villar (também Jesus Vilar) que anos mais tarde se anunciava na imprensa compostelana como construtor de guitarras, cítaras, bandurras e cordas metálicas para guitarras, pianos, alaúdes e bandolins (GdG, 1889a). No mesmo anúncio Villar dizia resultar premiado num certame de artes e ofícios do ano 1885. Era o Certame de Artes e Ofícios convocado pela Sociedade Económica compostelana que se realizou no mês de julho daquele ano (RRSEAPS, 1885a). Com efeito, aparece inscrito o participante Jesus Vilar Morales (sic) como construtor de guitarras (ECe, 1885) e mais tarde aparece premiado com um Diploma de Primeira Classe (RRSEAPS, 1885b). Não sabemos se haveria também algum parentesco com o guitarrista já tratado M. Naya Villar. A oficina

³²² Os instrumentos musicais expostos nessa ocasião foram, com os números 2512 a 2517: Uma flauta de ébano com chaves de prata, de Antonio García (Riobó); um violino de nogueira e pinho embutido, de Antonio Bergaña (Compostela); uma guitarra inglesa, de Domingo Villar (Compostela); uma sanfona com registo de flauta, de Andrés Novoa (Lalim); um organilho de cilindro, de Urbano Anido (Compostela) e um malvisto ou piano harmónico, de Severino Perez (Compostela).

compostelana de Jesus Vilar Morales estava situada na rua Espírito Santo, 76. Por *El Alcance* (1898) sabemos que ele e a sua esposa Josefa López Calvo perderam o filho Seberiano (sic) na guerra de Cuba e por esse motivo receberiam uma pensão de 182,50 pesetas segundo uma lei de 1896. Nessa notícia diz-se também que ambos são naturais de Compostela e que o violeiro é "conserje de la orquesta de capilla", que viria sendo um trabalhador seglar da catedral a fazer as funções de porteiro e pessoa encarregada de ter tudo pronto (estantes, cadeiras, etc.) para os ensaios da Capela de Música.

18.2. JOSÉ FERNÁNDEZ SILVA

De José Fernández Silva sabemos que no último terço do século XIX tinha uma fábrica de guitarras em Ourense. Suspeitamos que foi para a Argentina, como tantos outros galegos, e lá entrou em contato com o seu paisano e também violeiro, o baixo-minhoto Francisco Núñez Rodríguez, que tratamos mais para a frente. De Fernández Silva conservam-se, que nós saibamos, três guitarras originais: duas de tamanho normal e uma terceira mais pequena, todas fora da Galiza.

O violeiro canadiano Scot Tremblay possui uma das guitarras de Fernández Silva que pode datar-se do último terço do s. XIX³²³. A outra foi restaurada pelo violeiro italiano Marco Bortolozzo, que a data do final do s. XIX. Uma terceira guitarra, mais pequena, de seis cordas simples, conserva-se no Museu Nacional da Hungria com o número de inventário 1953.361³²⁴. Desta guitarrinha há uma foto em Gábry (1969), onde figura com o n.º 23, e mais informação em Radnóti (2006). Fernández Silva construía guitarras pequenas no último terço do s. XIX, portanto é possível que estes instrumentos ainda fossem de uso na Galiza dessa época. Este instrumento foi adornado posteriormente com umas pinturas de anjos músicos e

³²³ Agradecemos a comunicação pessoal de Scot Tremblay, cujo trabalho pode conhecer-se em: <http://scottremblayguitars.com>.

³²⁴ Queremos agradecer ao pesquisador galego Sergio de la Ossa a sua ajuda para entrar em contato com o Museu Nacional da Hungria. Fazemos extensivo o agradecimento à trabalhadora do Museu, Klára Radnóti.

motivos vegetais. Gábry (1969, p. 22) informa de que a guitarrinha (tradução nossa do alemão):

Pertenceu a Kornélia Lotz, filha do conhecido pintor húngaro Károly Lotz (1833-1904), que amava entusiasticamente a sua filha e a imortalizou em muitas fotografias que lhe pertenciam, Lotz adornou-a com pinturas: os seus móveis, os seus abanos - e também a pequena guitarra. No chão, vemos a representação de corpo inteiro de uma musa, sobre os cupidos e ornamentos de plantas, tudo cuidadosamente elaborado nos mínimos detalhes. Na parte baixa do tampo, a assinatura: "Lotz Kár". O notável historiador de arte húngaro, Ervin Ybl, confirmou a autenticidade.

A guitarrinha mede 71 cm. de alto, sendo a caixa de 33,5 cm. de altura, 23,5 cm. de largura e 8 cm. de profundidade. Gábry atribuiu-lhe uma datação arredor do ano de 1900, mas se Fernández Silva emigrou à Argentina, como suspeitamos ao tratar mais para a frente o violeiro Francisco Núñez, parece que os trabalhos na Galiza de Fernández Silva teriam de ter sido anteriores a essa data.

O modo como uma guitarra pequena de Fernández Silva acabou nas mãos do pintor húngaro Károly Lotz é um mistério ainda por resolver. Pela etiqueta da guitarra restaurada por Bortolozzo sabemos que Fernández Silva trabalhava em Ourense, na rua *Bajada de San Jerónimo*, n. 124. A cidade de Ourense mudou ao longo do tempo o nome das suas ruas, assim que atualmente não existe mais a rua desse nome. Poderia tratar-se da atual Avenida Carreira de S. Jerome, em Rairo, localidade situada na área metropolitana de Ourense, mas não temos certeza. Pela etiqueta da guitarra que restaurou Marco Bortolozzo, sabemos que Fernández Silva tinha algum tipo de convênio ou colaboração com um violeiro italiano chamado Alberto Olmi. Vannes (2003, p. 261) recolhe Olmi como fabricante de bandolins em Siena na segunda metade do século XIX. A etiqueta de Fernández Silva confirma esta informação de Vannes e situa a oficina de Olmi na rua Cavour, n. 48. Seria Olmi, em Siena, o contato de Fernández Silva com o pintor húngaro? Venderiam as guitarras galegas na Europa através de Olmi? São perguntas que para

responder-se precisam de uma pesquisa que vai além das nossas possibilidades atuais.

18.3. LUIS MARTÍNEZ

De Luis Martínez temos uma guitarra feita pelo seu filho na Ponte Vedra de 1900, o que parece indicar a existência de uma família de violeiros nessa cidade no último terço do século XIX. Não seria de estranhar, pois Ponte Vedra é uma cidade galega com intenso ambiente guitarrístico nas últimas décadas do s. XIX e primeiras do XX com atividade dos grupos de plectro e contínuos eventos e concertos em teatros e cafés. A guitarra do filho de Luís Martínez conserva-se na coleção de Felix Manzanero, construtor madrileno. A etiqueta (Romanillos e Harris, 2002, p. 238) indica que a loja de Luis Martínez *Almacén de Instrumentos de Música Gramófonos y Discos* achava-se na Praça de Curros Henriquez, 2.

18.4. AMBROSIO ORDÓÑEZ

Ambrosio Ordóñez é recolhido por Vannes (2003, p. 261) como fabricante de violas e bandolins em Corcubião. Para a datação deste artista tenha-se em conta que René Vannes (1888-1956), músico e arquivista no Conservatório de Bruxelas, realizou o seu dicionário de violeiros pela metade do século XX. Romanillos e Harris (2002, p. 307) também informam de um Manuel Piedras, em 1848, como construtor de harpas de pedal na Corunha, que não sabemos se terá algo a ver com o Luis Piedra, prateiro e professor da escola de desenho compostelana, que recolhe Pérez Costanti (1925-1927, III, p. 122).

18.5. FRANCISCO E CONCEPCIÓN GONZÁLEZ

O violeiro galego Francisco González Estévez (1820-1879) era de Córrego (Valdeorras) e desenvolveu o seu ofício em Madrid, cidade onde trabalhou até à sua morte. A filha Concepción González Carretero continuou o ofício do pai e junto de outros familiares

trabalharam com o nome de *Hijos de Francisco Gonzalez*. Varela Silvari mencionava González na sua *Galería Biográfica de Músicos Gallegos* (1874, p. 42-43):

FRANCISCO GONZALEZ.

Constructor de guitarras, nacido en Galicia, en la provincia de Orense.

La guitarra ha ganado muchísimo con los adelantos introducidos en la construccion de estos instrumentos por nuestro hábil paisano; pues por medio de un sistema especial de su invencion, ha venido á figurar la guitarra en medio de algunos otros instrumentos de cuerda, dando magníficos resultados.

De todas partes se dirigen á su establecimiento de construcción con ánimo de conocer sus magníficas guitarras, admiradas ya en todo el mundo filarmónico. Suponemos que nadie se admirará de esta noticia al saber que su obrador, establecido en Madrid, lleva el pomposo título de *Guitarrería Universal*; y con mayor razon, si consideramos que sus guitarras se venden desde el reducido precio de 40 reales hasta el de 12.000, que es bastante considerable.

Francisco Gonzalez ganó diversos premios por sus trabajos, siendo los más notables, los adquiridos en las exposiciones de Madrid y de Zaragoza, y la medalla de primera clase que le fué concedida en la Universal de Paris de 1867.

Francisco Gonzalez honra el arte de construccion en España; y nosotros nos alegramos de veras, para decir que Galicia, *lo mismo que otros territorios de la Peninsula española*, ha producido compositores inspirados, sensibles, cantantes, fecundos poetas, maestros dignos, literatos incansables, famosos concertistas, instrumentistas hábiles y reputados constructores.

Gonzalez es modelo de modestia y laboriosidad.

Ainda que Varela Silvari regista o nome de *Guitarrería Universal* já em 1874, na imprensa não o vemos até janeiro de 1902, quando a revista *Fidelio* de Madrid reproduz uma série de anúncios da oficina dos sucessores de González (Fidelio, 1902). Pode que o nome do comércio tivesse sido inspirado pelo primeiro prémio que em 1867 ganhou como construtor na Exposição Universal de Paris.



Im. 222: Anúncio do armazém de González. Fonte: Fidelio, 1902.

A década de 1860 supôs um reforço da atividade construtiva de González. Nas etiquetas das suas guitarras pode ler-se que o violeiro foi premiado pela Sociedad Matritense em 1866 e na Exposición de Zaragoza de 1868. Mas, sem dúvida, o seu mérito mais importante foi, como já dissemos, ganhar em 1867 a medalha de 1ª classe na Exposição Universal de Paris ou *Exposition Universelle d'Art et d'Industrie*³²⁵. Deste último mérito dá a notícia um jornal de Madrid que diz (LCE, 1867):

Entre los españoles que han obtenido premio en la esposicion Universal de Paris, cuéntase el maestro guitarrero D. Francisco Gonzalez, dueño del establecimiento situado en la Carrera de San Gerónimo, el cual ha presentado tres guitarras y una bandurria de su invencion y de una forma especial.

Romanillos e Harris (2002, p. 156-159) oferecem uma extensa informação sobre os documentos administrativos da vida deste artista galego e os seus descendentes, além da relação de instrumentos que deixa à filha. Prat (1934, p. 371) informa do talento de Francisco González também na criação de engenhos mecânicos. Na coleção de Félix Manzanero (blog) há vários exemplares de guitarras construídas por Francisco González sob as firmas *Viuda e hijos de Francisco Gonzalez* e *Hijos de Gonzalez*.

³²⁵ Era a Segunda Exposição Universal, a qual tinha sido realizada no Campo de Marte em Paris. A primeira Exposição Universal decorrerá em 1862, em Londres.

Francisco González é considerado o professor do primeiro mestre da saga Ramírez de construção de guitarras (Ramírez, 1993, p. 63). Ele devia construir toda a série de cordofones dedilhados para os agrupamentos de plectro pois a filha, que prosseguiu com o ofício, deixou vários conservados na coleção de instrumentos do *Instituto Fernando Blanco*, na vila de Cee. Nesta coleção, que faz parte do Museu da Fundação Fernando Blanco de Lema, conservam-se entre outros cordofones dedilhados, três guitarras de seis cordas e dois guitarrões de oito, com a etiqueta *Hijos de Gonzalez*:



Im. 223: Etiqueta de uma das guitarras Hijos de González da Fundação Fernando Blanco de Lema, Cee.

As guitarras de *Hijos de Gonzalez* conservadas no liceu de Cee são de características diferentes às construídas pelo pai. Tomamos para a comparação as guitarras de González achadas em Bordas (1993, p. 160-162) e em Félix Manzanero (blog). Também temos em conta a restaurada pelo luthier Asier de Benito (blog), da marca *Viúda e Hijos de Gonzalez*. Para começar, o cravelhame das guitarras de Cee, incluídos os guitarrões de 8 cordas, têm o mecanismo antigo de cravelhas de madeira. Entre todas as guitarras de González nas coleções antes referenciadas somente a do ano 1875 de Félix Manzanero tem cravelhame de madeira, pelo que achamos que os mecânicos teriam sido posteriormente adicionados, possivelmente por

intérpretes que conheciam as vantagens do novo sistema, sendo as guitarras originais construídas no sistema antigo.



Im. 225: Cravelhame de madeira. Guitarra Hijos de González, Cee.



Im. 224: Roseta guitarra. Cee.

Vendo todos os exemplos de guitarras González e sucessores chegamos à conclusão de que a inovação e a variedade são constantes.



Im. 226: Roseta guitarrão. Cee.

Também entendemos que as guitarras de Cee parecem instrumentos de boa qualidade, orientados ao ensino para serem tocados por muitas mãos. Os tampos são de abeto em todos os casos, mas os fundos podem ser de cedro ou abeto, e em nenhum dos casos são de pau-santo. As rosetas variam, bem como a largura do braço no caso dos guitarrões de 8 cordas. Em ambos os casos, a

etiqueta é a mesma. Também as pontes sobre o tampo variam e a madeira da escala, que nos guitarrões é de ébano. Todas as guitarras e guitarrões têm 18 trastes.

Uma vista geral das cinco guitarras guardadas no armário construído expressamente para guardar os instrumentos do liceu já se

viu no apartado dedicado ao Liceu Fernando Blanco de Cee, que é onde se conservam estes instrumentos. Nessa vista parcial do armário podemos comparar os tamanhos entre as guitarras e os guitarrões *Hijos de González*. Deixamos aqui mais algumas imagens a fornecerem mais informação sobre o tamanho e quantidade das guitarras de Cee.



Im. 227 e 228: Guitarras 1 e 2. Cee.



Im. 229: Guitarrão e guitarra Hijos de González
com violino e arco.

18.6. MATIAS VALENZANO

O construtor forâneo afincado na Galiza, Matias Valenzano, foi membro de uma ampla família de violeiros italianos e sogro do compositor galego Pascual Veiga Iglesias.

O que parece o patriarca dos Valenzano, o grande violeiro Giovanni Maria Valenzano, nasce em Arti, perto de 1750 e morre

perto de 1830 segundo o arquivo de valoração de instrumentos Cozio (Tarisio, 2018). Foi violeiro, mais conhecido pelos seus violinos mas também construtor de guitarras, na sua Itália natal, na França e na Espanha. Vannes (1951/2003, p. 372-373) faz uma relação dos lugares onde trabalhou segundo as etiquetas dos instrumentos conservados dos que destacamos Pádua, Madrid em 1797 (Romanillos e Harris, 2002, p. 411), Valência ca.1805 e Barcelona no período de 1809 a 1812. Prat informa de que o seu pai possuía uma guitarra Valenzano feita em Barcelona em 1809 (Prat, 1934, p. 394). Achamos que o "Valetianus, Joannes" que recolhe Vannes em Madrid, em 1799, é o mesmo Giovanni Maria Valenzano que registam Romanillos e Harris.

Vannes nomeia também um Antonio Valenzano, violeiro em Compostela no s. XIX do que diz que se ocupa sobretudo da reparação. E um Matias Valenzano, violeiro, que situa em Barcelona, na Corunha e em Madrid a partir de 1875, também diz dele que se ocupava principalmente da reparação. Além disso, está o irmão de Giovanni Maria, Pietro Valenzano, violeiro a residir em Nápoles (Prat, 1934, p. 394).

Matias Valenzano foi um dos membros desta ilustre família que achou futuro na Galiza. Na Corunha foi dos fundadores da secção de música do Circo de Artesãos em 1847. Gándara (2013) informa de que Matias Valenzano foi músico na capela da catedral em Mondonhede, onde se conserva um contrabaixo feito por ele. Pela *Gaceta Musical* (1856) sabemos que está em Madrid nesse ano e mora na *Calle de la Fé*, n. 1, quarto 3º direita. Documenta-se também em Barcelona em 1870 e, de novo, em Madrid a partir de 1875 (Bassal e Tortella, 2015, p. 19). Pascual Veiga Iglesias, o famoso compositor de Mondonhede e autor do Hino Galego, casou em 1865 com a filha de Matias, Juana Valenzano (Tarrío, 1998). Desse matrimónio nasceriam os violinistas Augusto Veiga Valenzano, diretor da escola de música em Betanços e regente da sua orquestra de cordofones, e Julio Veiga Valenzano, concertino da orquestra do Circo de Artesãos, que ganharia o primeiro prémio no Certame musical organizado em Vigo em 1888. Também José Adolfo Veiga Paradís, sobrinho de Pascual Veiga Iglesias, foi compositor e regente de orquestra.

18.7. FRANCISCO NÚÑEZ RODRÍGUEZ

A história do baixo-minhoto Francisco Núñez Rodríguez, nascido em Tebra, o 9 de abril de 1841, e morto em Buenos Aires, o 22 de junho de 1919, conta-a Domingo Prat no seu imprescindível dicionário (Prat, 1934, p. 381). De criança chegou à Argentina, filho de Dionísio Núñez e Maria Rosa Rodríguez. Descobriu a construção de guitarras na oficina do Ramirez de Buenos Aires que, segundo Prat, era sogro do malhorquino Gaspar Sagreras (1838-1901) que também tinha ido para a Argentina, pai do virtuoso guitarrista argentino Julio Salvador Sagreras Ramirez (1879-1942). Depois, junto com outros colaboradores, Francisco Núñez abre em Buenos Aires uma grande oficina de construção de guitarras no ano de 1870.

Romanillos e Harris (2002, p. 269 e 323) afirmam que Salvador Ramírez González (n. 1838) era o professor de Francisco Núñez³²⁶. Se Núñez abre a fábrica de guitarras em 1870, um pouco antes aprenderia o ofício de guitarreiro. Na década de 1860 seria a época em que Francisco Núñez teria que estar aprendendo, com Ramírez, o ofício de violeiro em Buenos Aires.

Um dos colaboradores de Núñez, segundo informa Prat, é um tal José Fernández. Perguntamo-nos se se trataria de José Fernández Silva, que tinha uma fábrica de guitarras em Ourense. Seja como for, Francisco Núñez põe-se à frente do negócio. Em 1894 viaja à Europa onde adquire as máquinas necessárias para a produção industrial e chega a construir mil guitarras por semana, cujos preços variavam entre os 3 e os 400 pesos argentinos. Esta é a famosa e bonaerense *Casa Núñez*, hoje conhecida como *Antigua Casa Núñez*, inicialmente situada na rua Cuyo, n. 726, que fabricava 40.000 unidades anuais, sendo as guitarras artesanais construídas em número de entre 20 e 30 por ano.

³²⁶ A idade desse Ramírez não coincide com os parentescos apontados por Prat. Para ser sogro de Gaspar Sagreras (1838-1901) como afirma Prat, este Ramírez deveria ter nascido pelo menos no começo do s. XIX, se não antes. Isso é, no mínimo, quarenta ou cinquenta anos antes que o primeiro Ramírez madrileno (1858-1923), aluno de outro Francisco, o ourensano Francisco Rodríguez Estévez (Ramírez, 1993, p. 63). Talvez o maestro de Francisco Núñez fosse um outro Ramírez, ascendente desse Salvador Ramírez González.

Para sustentar esta intensa atividade, e tendo prescindido dos colaboradores iniciais, Francisco Núñez, que além de bom violeiro devia ser um grande empreendedor, valeu-se de duas estratégias principais: a adoção de alunos e o estabelecimento na sua loja de um salão de tertúlia guitarrística. Também se iniciou na edição de partituras, que depois continuaram os seus sucessores. Assim, o salão era frequentado por grandes vultos da guitarra argentina, desde os Sagreras e Juan Alais até aos amadores da burguesia bonaerense. O próprio Domingo Prat informa de que o seu primeiro recital, recém chegado à Argentina, foi na *Casa Núñez*, o dia 8 de janeiro de 1908. Entrementes, vários pupilos de Núñez se aperfeiçoavam na sua oficina. Entre eles nomearemos os galegos Daniel Lago Núñez, sobrinho, Pablo López e Manuel Domínguez Cambra.

18.8. OS COLABORADORES DE FRANCISCO NÚÑEZ

Daniel Lago Núñez nasceu na vila de Tebra, Baixo-Minho, a mesma localidade que o seu tio, Francisco Núñez, no dia 21 de maio de 1890. Em 1911 foi embora para a Argentina e entrou a aprender o ofício de violeiro na fábrica do seu parente, o que dá uma ideia da dimensão da *Casa Núñez* como empregadora e saída laboral para os familiares e paisanos. Prat aponta que chegou a ser um bom perito em madeiras e que construiu guitarras de grande qualidade e fino ornamento. Na internet achamos informação sobre uma guitarra de Daniel Lago do ano 1965 e n.º 1089, com tampo de abeto alemão, aros e fundo de jacarandá da Bahia, diapasão de ébano e escala de 650 mm. Um artista como Atahualpa Yupanqui tocou com guitarras da *Casa Núñez*, construídas pelo próprio Daniel Lago, que segundo a informação da página faleceu em 1976 (GdBA).

Pablo López chegou à Argentina no final do século XIX. Pouco mais sabemos dele, salvo que foi um dos colaboradores e amigos de Francisco Núñez desde os seus primeiros passos com a fábrica de guitarras.



Im. 230: Atahualpa Yupanqui.
Fonte: Juan Carlos Cándida Dávalos.

Manuel Domínguez Cambra (1873-1929) era da Moreira, em Ponte Areias, a mesma vila que poucos anos mais tarde dava o moço regente de orquestras de cordofones, o exímio Reveriano Soutullo. Manuel Dominguez estava destinado a estudar para crego mas teve de emigrar para a Argentina em 1887 (Prat, 1934, p. 366) junto do seu irmão Emílio, ambos familiares do excelente escritor e político que narrou nos seus romances os desastres do golpe e do franquismo, Manuel Domínguez Benavides, também ponteareano que emigrou para o México.

Em Buenos Aires, Manuel Dominguez começou a trabalhar como marceneiro e depois entrou a aprender o ofício de violeiro com Francisco Núñez e Pablo López, o que parece a primeira etapa da Casa Núñez. Dele diz Prat que era um erudito:

Lee, se instruye, y su capacidad le retiene una vasta cultura. Las charlas de Domínguez eran amenas, profundas e instructivas. Como guitarrero alcanzó un justo renombre; nunca "vistió" a sus guitarras: siempre las presentó con la humildad de hábito y sencillez peregrina. El guitarrista Giménez Manjón fué un ferviente admirador de este bohemio constructor y también entre otros el que escribe.

E para acabar esta série de galegos bonaerenses e violeiros, nomeamos o asturiano Celestino Méndez Cancio, nascido em Sabariz o 17 de março de 1883 e também parente, informa Prat, de Francisco Núñez. Chegou a Buenos Aires em 1898, entrou a aprender o ofício de violeiro com Núñez e passou quinze anos trabalhando com ele antes de se estabelecer pela sua conta na capital argentina.



Im. 231: Tito Salerno em 1963 com a guitarra da sua mãe feita em 1932 por Diego Gracia, da Antigua Casa Núñez.
Fonte: Tito Salerno.

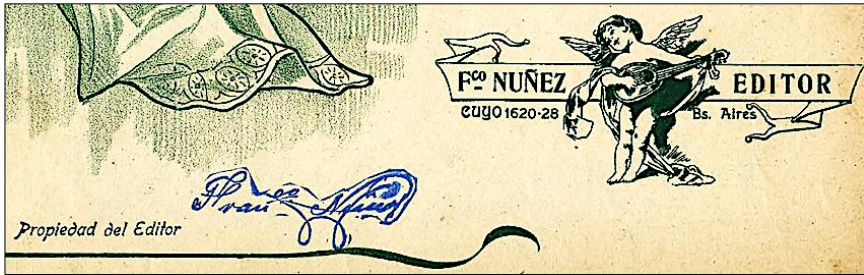
18.9. FRANCISCO NÚÑEZ, EDITOR

Relata Prat (1934, p. 18) que Núñez construiu uma guitarra para Juan Alais Moncada (1844-1914), distinguido concertista argentino de ascendência inglesa, o qual dedicou a mazurca *La Coqueta* a Núñez, o seu amigo, violeiro e editor:

Núñez construyó para Alais una espléndida guitarra de muy buenas voces, en la que con filetes y mosaicos, alrededor de la boca, sirviendo a la vez que como adorno como refuerzo, se leía esta leyenda: "Construída para Don Juan Alais. - Francisco Núñez". Este ejemplar, comparable en su más alta calidad de sonido, a las de Torres, fué adquirido por el doctor Guillermo Valdez, después de la parálisis que aquejó al compositor, para su señorita hija, una distinguidísima ejecutante.

Prat era assíduo das reuniões musicais que frequentavam Alais e Núñez, entre outros. Mas Francisco Núñez, que estava ligado à família Sagreras desde os primórdios do seu ofício, deu o salto à edição musical, supomos que na última fase do seu comércio-oficina-armazém de música. Achamos em linha, na *Biblioteca della chitarra e del mandolino*, 186 registos que respondem à procura por "Núñez" e mais 60 que respondem à procura por "Diego Gracia". No total são mais de duzentos registos de partituras publicadas por todas as fases da editora de Francisco Núñez e sucessores, antes de ser absorvida pela Casa Ricordi de Buenos Aires. Nas suas diversas fases, a editora fundada por Francisco Núñez passou a chamar-se *Francisco Núñez y Cía [Sucesores de Francisco Núñez]*, e finalmente *Diego Gracia y Cía [Sucesores de Francisco Núñez y Cía]*, que adotaram o nome de *Antigua Casa Núñez*. Gaspar e Julio Sagreras, Juan Alais, María Luisa Anido, Carlos García Tolsa, Antonio Jiménez Manjón e Domingo Prat foram alguns dos guitarristas que publicaram música com Francisco Núñez ou os seus sucessores, os quais continuaram as tarefas da edição, construção e comércio durante a primeira metade do s. XX.

Foi Francisco Núñez Rodríguez um galego próspero na Buenos Aires do fim de século. Homem que ensinou o ofício de violeiro a familiares e amigos, deu emprego a boa parte deles e, com isso, brindou-lhes a possibilidade de se desenvolverem de modo independente, convertendo-se assim em grande ajuda para as famílias que ficavam na Galiza e realizando o sonho do emigrante galego que, além do próprio sustento, procurava deixar no país de acolhida os frutos da sua capacidade laboral e intelectual.



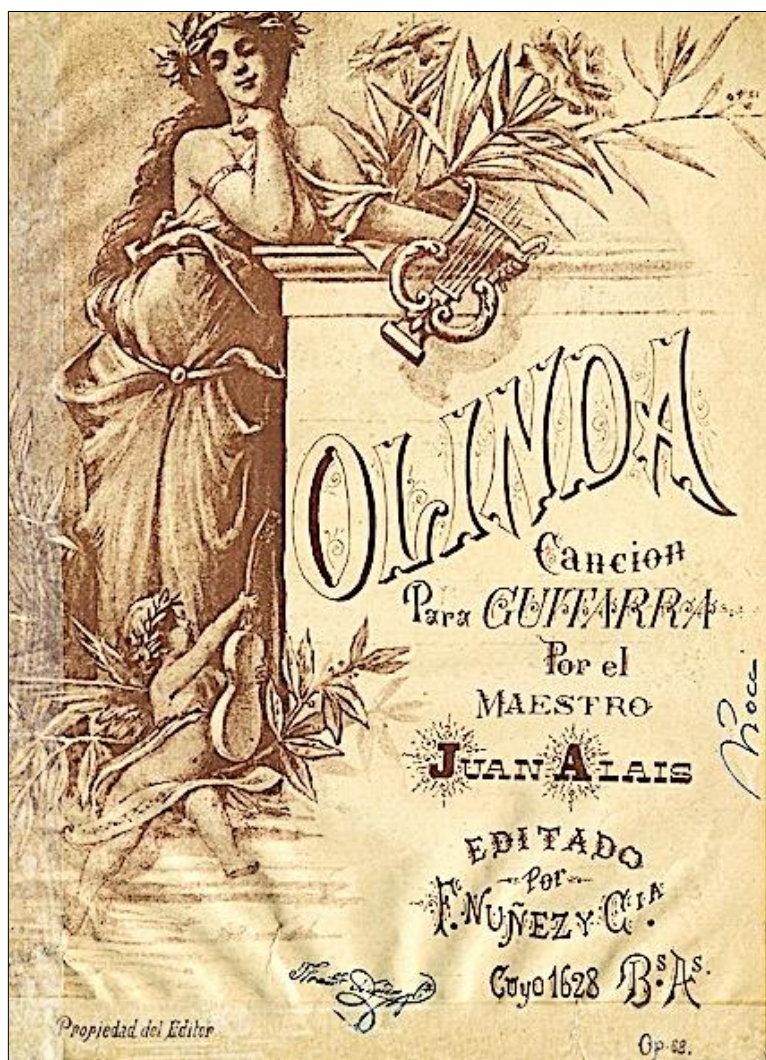
Im. 232: Carimbo e assinatura de Francisco Núñez, editor.
Fonte: Pocci, 2009a.



Im. 233: Carimbo de Francisco Núñez y Cía.
Fonte: Pocci, 2009a.



Im. 234: Carimbo da Antigua Casa Núñez.
Fonte: Pocci, 2009a.



Im. 235: Capa da obra Olinda de Alais editada por Francisco Núñez y Cía. Fonte: Pocci, 2009a.

CAPÍTULO 19. COMÉRCIOS, ARMAZÉNS E LOJAS DE MÚSICA

Nas diferentes cidades galegas surgiram, no último terço do século XIX, armazéns e lojas de música onde as guitarras/violas e os cordofones dedilhados eram instrumentos de venda comum. A continuação expomos os dados documentados dos diferentes comércios e as suas localizações, sem realizar uma análise completa de cada um deles, pois além de ser tarefa que excede este trabalho, o nosso objetivo é unicamente descrever os lugares e modos em que as guitarras/violas eram vendidas, compradas e, em definitivo, demandadas. Porém, a promoção intensa que do piano se realizou no último terço do s. XIX é definitiva para compreender os dados da hemeroteca a respeito também dos outros instrumentos. Esta é a época da grande pianista Eugenia Osterberger (1852-1932) e das peças galegas para piano, sendo o piano o instrumento predominante nas notícias sobre os armazéns de música.

Por outro lado, devemos ter em conta que estas informações sobre o comércio galego das guitarras e cordofones dedilhados remetem unicamente para os núcleos urbanos mais populosos, e sabemos, porque já temos visto, que nos lugares e vilas pequenas o uso, tanto popular quanto erudito, da guitarra era também frequente. Neste apartado veremos, pois, como se desenvolveu a guitarra nas cidades galegas, isto é, nos lugares mais afetados pela nova economia de concorrência que neste século se estabelecia em toda a Europa.

19.1. CORUNHA

19.1.1. Canuto Berea Rodríguez (3ª parte)

O mais antigo, famoso e industrial comércio galego de música foi o fundado por Canuto Berea Ximeno na Corunha, na primeira metade do s. XIX, que já temos visto na segunda parte desta tese. No último terço do século, o seu filho Canuto Berea Rodríguez (1836-1891) estendeu o negócio de modo espetacular. À procura de informações sobre a venda de guitarras, outros cordofones dedilhados, partituras e os seus acessórios, temos advertido a rede comercial que os Berea teceram por todo o território galego. Aparecem, portanto, as sucursais oficiais de Compostela, Vigo e Ferrol, documentando-se também contatos intensos com algum comerciante de Ourense, mesmo que oficialmente não se tivesse constituído uma sucursal, e com colaboradores que levavam o nome da empresa por toda a Galiza.

Em paralelo a este desenvolvimento intenso da atividade comercial, na Corunha havia um desenvolvimento da atividade cultural e académica que incluía a formação da *Sociedade del Folklore Gallego*, com participação de Fanny Garrido, a poeta e viúva do pianista Marcial del Adalid e Eugenia Osterberger, pianista e compositora (López-Suevos, Lorenzo e Martínez, 2017, p. 38). A tertúlia da *Cova Céltica* deu lugar às canções galegas de José Baldomir, sendo um dos núcleos mais influentes nos estudos e conversas galeguistas. Baldomir escreveria para piano uma marcha fúnebre dedicada a Canuto Berea Rodríguez (Viso, 2018).

Um pouco mais para a frente, já no primeiro terço do s. XX. a cidade de Vigo daria numerosas pianistas galegas, frutos de grande valor do comércio intenso dos pianos nas décadas anteriores que marcaram a vida musical galega (Losada, 2015).

A saga dos Canuto Berea como comerciantes, mesmo que também tenham sido compositores e intérpretes, tem sido bem estudada pelas professoras Pilar Alén Garabato (2001, 2002a, 2002b), Beatriz López-Suevos (2008) e Lorena López Cobas (2007 e 2017). Aqui unicamente acrescentamos no apartado correspondente alguns dados que, na procura de informação guitarrística, temos achado sobre

as sucursais, onde se localizavam, as pessoas que os levavam e a interação com os outros comércio.

ACORDEONES, GUITARRAS, BANDURRIA

ALMACEN DE MÚSICA
— DE —
D. CANUTO BEREÁ
REAL, 38.—CORUÑA

ORGANOS EXPRESIVOS

INSTRUMENTOS DE TODAS CLASES

Pianos de Berna-regi Gassó y Compañía, dotados de seis grande compen sadores de hierro. Fabricación especial para los climas de Galicia y Asturias.

Pianos alemanes y franceses, órganos expresivos, organinas mecánicas, armoniflúts, acordeones, metrónomos, cajas de música, guitarras, bandurrias, instrumentos y accesorios de todas clases para banda militar y orquesta.

Advertim o al público que estos pianos no se hallan de venta en ningún punto de España, ni aún en la misma fábrica, pues son contruidos expresamente para mis establecimientos.

Esta casa garantiza doblemente todos los pianos que venda, respondiendo de la legitimidad de las marcas de los expresados fabricantes y de todo defecto de construcción.

MUSICA.—Inmenso surtido de más de 40,000 obras diferentes, de todas clases, y para todos instrumentos, con rebaja del 25, 40, 50 y 60 por 100 del precio marcado por los editores.

Venta á plazos desde 200 reales mensuales

PARA BANDA MILITAR Y ORQUESTA

Im. 236: Anúncio de Canuto Berea.
Fonte: El Anunciador, 1889.

19.1.2. Manuela Franco, viúva de González Alonso

É possível que os herdeiros de Manuela Franco Franco, viúva de Gabriel González Alonso, fossem concorrentes de Canuto Berea na Corunha com uma loja especializada em guitarras. A primeira notícia que temos de Manuela Franco é através do seu marido, grande industrial compostelano dedicado ao negócio do calçado, que morre em setembro de 1891 (GdG, 1891f). A sapataria de González Alonso, situada em Compostela, era bem conhecida na cidade. Assim, Manuela Franco continuou o negócio compostelano conservando os

apelidos do marido e, como noutros casos, a loja começou a chamar-se Viúva de González Alonso.

Mas, apesar de ser uma família influente, quase nada sabemos dos González-Franco e, concretamente, de Manuela Franco, a "Maragata". Tudo o que conseguimos foi graças às notícias na imprensa, pois quase não constam documentos oficiais a darem conta da sua atividade laboral ou a dos seus herdeiros. Em junho de 1899 há notícia de que uma sapataria Viúva de González Alonso está situada em Compostela na rua da Caldeiraria, n.º 25 (GdG, 1899g). Meses mais tarde, a *Gaceta* informa de que a senhora Franco acha-se na Corunha (GdG, 1899h). Em 1905, Manuela Franco é uma das ganhadoras do prémio da lotaria e em 12 de junho 1909 produz-se a sua morte (GdG, 1905a; 1909c). Gabriel González e Manuela Franco não tiveram descendência, pelo que as suas herdeiras e herdeiros foram as irmãs e sobrinhos. Semanas mais tarde produz-se a liquidação do negócio e Pilar Pazos, a empregada da sapataria compostelana, abre uma nova sapataria no número 44 da mesma rua Caldeiraria (DdG, 1909).

Aí acaba a pista compostelana. Mas na Corunha, as herdeiras ou herdeiros dos González-Franco abriram, em data não determinada, uma outra sapataria a incluir também a venda de guitarras. Em 1912 o jornal madrilenho *Industria e Invenciones* publica a concessão da marca "Vda. de González Alonso" dedicada ao calçado, com o número 20.340 (IeI, 1912) e em 1913 o mesmo jornal anuncia a solicitude da mesma marca, explicitando os seus âmbitos de negócio (IeI, 1913):

2.617. Vda. de González Alonso. "La Valenciana", para su establecimiento dedicado a la venta de calzado, alpargatas, polainas, betunes, rodajas de goma, plantillas, cordones y accesorios de la zapatería, guitarras, bandurrias, laúdes y cuerdas para los mismos, esterería y cordelería, mantas de lana, pieles de lana y lana para colchones, granos, como cacahuet, chufas y semillas y palmas blancas, situado en la Coruña.

Não temos constância oficial de que a marca *La Valenciana* fora concedida, tal como se solicita. Porém, o trabalho de Romanillos

e Harris (2002, p. 153) recolhe esta interessante etiqueta vista numa guitarra, também sem datação:

La Valenciana
Guitarras superiores de fabricación especial
V^{da} de González Alonso
San Nicolás, 21
La Coruña

Em 1919 temos notícia de que José González Nieto, possível familiar (sobrinho?) de González Alonso, realiza o pagamento da contribuição à Fazenda por um negócio de calçado na rua S. Nicolás, n.º 21 da Corunha³²⁷. Este único dado oficial que achamos sobre a sapataria corunhesa. Desconhecemos ainda o tempo que poderia ter coexistido a loja de música com a sapataria e que membro da família seria o interessado em abrir essa linha de mercado. Supomos que tanto os sapatos quanto os instrumentos teriam algo a ver com a produção mediterrânica destes dois elementos, consideramos isto também pelo nome *La Valenciana*.

Mas acontece que esse nome tem sido usado em múltiplas ocasiões no âmbito do comércio guitarrístico. Seguindo esse fio, soubemos que *La Valenciana* era uma marca de guitarras que se vendia no México nos meados do século XX. O violeiro mexicano Gerónimo Villafán era o autor destas guitarras para a conhecida *Casa Veerkamp*, fundada na Cidade do México em 1908 por Federico Veerkamp. Parece que quando Villafán construía para Veerkamp, pela década de 1950, a etiqueta era *La Valenciana* e quando começou a etiquetar pela sua conta denominou-se *La Michoacana* (Bogaard, 2013). Também temos notícia dos violeiros mexicanos Antonio e Rafael Villafán. Caberia a hipótese de que a *Casa Veerkamp* construísse e vendesse guitarras com a marca *La Valenciana* mesmo

³²⁷ No *Arquivo do Reino de Galicia*, livros de Fazenda, Administração de Contributos, no *Registro de altas en la contribución de comercio de esta capital*, cota L-4906, com o número de ordem 516, na página 84v do livro de “Altas ocurridas en la contribución industrial durante el ejercicio de 1919” da Corunha capital, aparece José González Nieto como dono de uma sapataria “Calzado hecho por mayor” na rua S. Nicolás, 21, que se deu de alta o 1º de dezembro de 1919 e pagou 105,60 ptas. de contribuição à Fazenda.

antes de Gerónimo Villafán? Teria a *Casa Veerkamp* algo a ver com o comércio dos herdeiros da Viúva de González Alonso?

19.2. COMPOSTELA

19.2.1. Primeiras iniciativas

Em 1851 o jornal *El Santiagués* publicava um aviso a compositores que desejassem ver as suas obras impressas. O jornal encarregava-se de fazê-las gravar e imprimir por uns preços fixados na notícia. As publicações seriam corrigidas pelo conhecido cantor e compositor Sebastián Iradier. A notícia anunciava uns ganhos importantes para os compositores em caso de estes venderem cem exemplares (ES, 1851). Como o jornal desapareceu em março desse ano, supomos que a iniciativa não prosperou.

Em 1852 era possível adquirir partituras para piano e guitarra no local da rua do Vilar, n.º 55, em que havia um armazém de quinquilharia (EEG, 1852). A notícia especifica as obras que se vendiam:

Musica. La simpatica cortesana nueva Polka Wals dedicada á S. M. la Reina. El tio Paco, bonita cancion andaluza (de parola). La Sanduaga del Perché Jalco andaluz; la linda Coruñesa, Polka Mazurca. Estas piezas escritas para piano y guitarra se hallarán de venta á tres y á cuatro reales ejemplar en la Rua del Villar núm. 55, almacen de quincalla y en la Coruña en la librería de Perez, Calle Real núm. 84.

ANUNCIOS.

Aviso á los profesores y compositores de música de las provincias.

Todo compositor de música que desee que sus obras circulen por toda Europa, mandará sus originales á la direccion del *Santiagués* por medio de sus correspondientes, ó por el correo franco de porte, y esta se encargará de hacerlos grabar y estampar á los precios siguientes, que por ser tan módicos no dudamos que todo compositor se dirigirá á esta direccion con sus obras, las cuales á los pocos dias llegarán á su poder bien impresas y corregidas, y si le conviniese que estas se vendan al público, se cuidará de su venta.

Una obra que solo lleve dos planchas costará;

Dos planchas de estaño, cobre y cinc grabadas para piano solo, piano y canto ó guitarra á 25 reales una.	50
Por la impresion de 100 ejemplares, á 16 reales el 100 de estampas.	32
Por cuatro manos de papel fino de marca de música 8 rs. mano.	32
	<u>114</u>
Vendidos los 100 ejemplares al precio de 6 rs. que es el corriente.	600
Ganancia para el compositor.	486

Si la obra llevase mas ó menos planchas el precio será respectivo.

El conocido maestro Iradier es el encargado por la direccion para corregir las composiciones, y por su trabajo se le dará un ejemplar de cada obra para su biblioteca musical.

Im. 237: Anúncio de imprensa musical.
Fonte: El Santiagués, 1851.

19.2.2. Manuel Penela Asorey

Em 1880 Canuto Berea tinha já uma sucursal em Compostela a cargo de Manuel Penela Asorey, na mesma rua do Vilar, 42 (GdG, 1880a). De Manuel Penela sabemos que era professor de música, estava casado com Rosa Conde e tinham três filhas, Carmen, Josefa e María (GdG, 1896g). Depois da morte de Penela, no final do mês de

março de 1885, a sua viúva prossegue com o armazém. López Cobas (2007, p. 317-320) menciona várias vezes a relação entre Canuto Berea e uma Josefa Penela em 1887 e 1888 que supomos seja uma irmã de Manuel que participaria do negócio, mas da que não temos mais informação.

Rosa Conde dedicará a loja à venda de partituras, à promoção dos compositores e intérpretes galegos, à apresentação de novidades musicais e a acolher aulas de música no seu local. Assim, em 1886 vemo-la participando na venda dos abonos para o Teatro Principal, situado na frente do seu estabelecimento, onde tocariam o sexteto Curros e atuaria a companhia de teatro Lara (GdG, 1886c). Em 1891 noticia-se a numerosa venda de obras de Montes como a *Alborada* e a *Muiñeira* (GdG, 1891d) e anuncia-se a Academia de Música da Srta. Dolores García, professora pianista que ministra solfejo, piano e noções de harmonia, no mesmo endereço do comércio de Rosa Conde (GdG, 1891e). Em 1893 volta a anunciar a venda de partituras, neste caso, as da zarzuela *La africana* (EA, 1893). São os tempos em que Nemesia Curtier (sic) e María Álvarez levam as medalhas de ouro e prata nos prémios extraordinários da Sociedade Económica compostelana (Cancela e Cancela, 2013, p. 121-126). O armazém de música da Viúva de Penela, pois assim era anunciado e conhecido na cidade, ainda vendia em 1904 em que anuncia a série de valsas sobre motivos da moinheira do compositor Laureano Rey Villaverde, violinista e professor de canto na catedral, e de solfejo e piano na escola da Sociedade Económica (GdG, 1904a; Freitas, 2016a).

O episódio mais destacado deste comércio pode seguir-se desde os jornais. O armazém de música de Manuel Penela não era o único em Compostela, estava também o de José Cardalda, de quem falaremos mais abaixo. As duas lojas, que serviam guitarras e outros cordofones, além de partituras e acessórios para todos os instrumentos, começariam a competir entre elas pelas marcas dos pianos de fatura alemã que tinham à venda. A loja Berea-Penela anunciava pianos da marca Bernareggi Gassó e Cia. Esta disputa iria repetir-se paralelamente no Ferrol, como veremos mais para a frente.

Entrementes, José Cardalda vendia pianos Steinweg. Mas Manuel Penela, começou a oferecer pianos Ernst Kaps (1881a). A

rivalidade enceta-se nesse ano refletida através dos manchetes publicitários de letra grande com admirações, a anunciarem pianos alemães. Até esse momento José Cardalda anunciava-se de modo discreto, sempre representando os pianos Steinweg, mas a partir da concorrência dos Berea-Penela foi mudando os seus hábitos publicitários, como pode apreciar-se nos numerosos anúncios na *Gaceta de Galicia* desta época, os que ilustramos com esses dois exemplos.

SUCURSAL DEL
GRAN ALMACEN DE MÚSICA Y PIANOS
DE
D. CANUTO BEREÁ,
á cargo de
D. MANUEL PENELA,
42, Rua del Villar, 42.
¡¡¡Pianos alemanes!!!
¡Diez años de garantía!
¡Ventas á plazos!
ERNST KAPS.

¡PIANOS ALEMANES!
DE STEINWEG Y DE SCHAAF.
Agente único, José Cardalda Castro,
RUA NUEVA, 22.—Frente al Teatro.
SANTIAGO.

Im. 238 e 239: À esquerda anúncio de Manuel Penela.

À direita, anúncio de José Cardalda.

Fontes: Gaceta de Galicia, 1881a, 1881e.

PIANOS ALEMANES DESDE 5.500 RS.
DE ERNEST KAPS.
Pianos de moderna construccion de Bernareggi, Gassó y C
VENTA Á PLAZOS PAGANDO SOLAMENTE 200 RS. MENSUALES.
Almacén de música é instrumentos de todas clases de
DON CANUTO BEREÁ
que representa en Santiago **DON MANUEL PENELA** Rua del Villar, núm. 42
AGUA DE LOECHES.
LA MARGARITA
Está muy acreditada, hace ya veintidos años, en España y en
Extranjero. Curs con facilidad, prontitud y radicalmente las
dúls, herpes, transistinos, sífilis, úlceras, íntimos de la uña
dejo piano, dolor de estómago, digestiones difíciles, íntimas
dúls, luto y resaca, etc., etc., y en provincias á propo-
cada botella cuenta en Madrid á rs., y en provincias á propo-
Sed parquise nos labros, cuare y otros. Los bollos de cada
son magníficos y revuelven coras correspondientes. Están aliende
15 de Junio al 15 de Setiembre, febrero, febrero, 15 julio. La ve-
ta en todas las farmacias. En Madrid, se abonan cuatro chinitas y
botella.
10-16-17-18
Compañía de Navegacion,
VASCO ANDALUZA.
Línea regular de vapores á helice entre
Bilbao y Sevilla, dos dias á la
salida.
Prestan estos servicios los gran-
des y magníficos vapores *Alfonso*.

¡PIANOS ALEMANES!
DE STEINWEG Y DE SCHAAF.
Agente único, José Cardalda Castro,
RUA NUEVA, 22.—Frente al Teatro.
SANTIAGO.
Habiendo sabido que otros fabricantes alemanes hacen pianos y recien-
en la forma y dispoñibles (surtidos) á los de nuestro fabrico pedimos á to-
das las personas se fijen al efectivamente llevan nuestra casa social que se
halla en cada una de nuestras (surtidos). Además, á lo venenito, llo-
ran la de nuestro Agente **D. JOSÉ CARDALDA CASTRO**, en la forma si-
guiente:
GROTRIAN, HELEFRICH, SCHULZ
SOCESORES DE STEINWEG.
—QUINTOSWEG—
fabricado para ^{1/2} agente José Cardalda Castro,
SANTIAGO. (ESPAÑA.)

Se anuncia el segundo
piso de la casa Calle del
Piano núm. 26, frente á la
Puerta Fajera, y la casa
de la calle Nueva núm. 19,
con galería y buharda, pro-
prios á la edificación del ferro-
carril.
Carrera del Cosido núme-
ro 17, Informacion. 08
Se alquilan dos pianos
con cortinas y subterráneo en
la Plaza de Cervantes nú-
mero 1.
En la misma casa duran
renta. 12
Se anuncia la casa nú-
mero 81, de la Rúa del Vi-
llar, en la Calle de las Hien-
tas número 1, duran to-
do. 11 102
Se subastará el primer
piso de la casa Calle del

Im. 240: Anúncios de Berea e Cardalda.

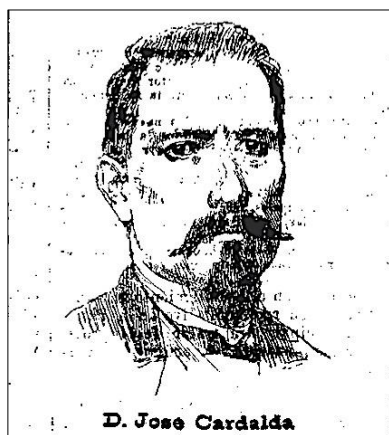
Fonte: Gaceta de Galicia, 1881b.

A resposta dos Berea-Penela não se deixou esperar. A significativa diferença de tamanho das publicidades era um indicativo da capacidade de uma e outra loja para impor as suas ofertas (GdG, 1881b).

Depois viriam outras marcas de pianos alemães como Schaaf e Rönisch, que junto dos outros eram vendidos não somente na cidade mas também para outras vilas como fazia Cardalda em Noia (GdG, 1882a).

19.2.3. José Cardalda Castro

Em 1881 documenta-se em Compostela a loja de música do republicano José Cardalda Castro que ao longo do tempo teria diferentes localizações. Em fevereiro desse ano achamo-lo na Porta do Caminho, n.º 27, que deve ser o mesmo endereço que o das Casas Reais, n.º 27, que se indica em abril. Já no mês de setembro figura como armazém na rua Nova, n.º 22, frente ao Teatro Principal (GdG, 1881c, 1881d, 1881e) e, finalmente, na rua da Caldeiraria, n.º 40 (Programa, 1885). Nesse mesmo ano o pianista Ángel Brage admitia avisos na loja de Cardalda (GdG, 1885c).



Im. 241: Retrato de José Cardalda. Fonte: El País, 1890.

Em 1890 o jornal *El País* publicava o retrato de José Cardalda junto com uma nota de reconhecimento pela sua militância política. Segundo este jornal, Cardalda teve um papel importante no estabelecimento da 1ª república, fez parte da Junta revolucionária de Compostela com Montero Ríos, em 1873 foi vereador da câmara compostelana, trabalhou como secretário do julgado, presidiu a comissão da inauguração do ferrocarril e era notório amigo de Manuel Ruiz Zorrilla, além de

pertencer ao Comité do Partido Republicano Progressista em Compostela (EDdS, 1876; EP, 1890).

O episódio de rivalidade comercial com Canuto Berea, na sucursal de Manuel Penela, não consta que tenha existido por diferenças políticas. Sem negar que estas pudessem existir, a teor do acontecido também no Ferrol, o caso atribuímo-lo à ambição do industrial corunhês, às regras da oferta e da demanda, em pura concorrência, possivelmente, desigual por abranger o mercado da música em Compostela. Por López Cobas (2007, p. 317-319) sabemos alguns pormenores da rivalidade comercial entre Berea e Cardalda, e graças a isso vemos que Cardalda tinha vendido instrumentos a Felipe Paz de Vila García, que pensamos seja o compositor e regente Felipe Paz Carbajal, já tratado no apartado do Fundo Local de Música de Rianjo. Também sabemos que em 1888 Cardalda oferece a liquidação do seu armazém a Canuto Berea, quem considera o preço muito caro. Finalmente, diz López Cobas que Cardalda vendeu os pianos a um tal "García" da Ponte Vedra, que achamos seja Antonio García, dono do *Bazar Helénico*, que abre justamente nesse ano de 1888.

19.3. PONTE VEDRA

19.3.1. *Bazar Helénico*

Antonio García e um tal Quintana abrem em 1888 o *Bazar Helénico*, situado no n.º 1 da rua Oliva, na Ponte Vedra. Desde o começo anunciam-se como "comercio de instrumentos de música y obras de fundición" (CdP, 1888b). Já no ano a seguir publicam anúncios duplos, pelos que na mesma loja podem adquirir-se partituras para piano e tubos de pedra mica para o alumeado de petróleo e gas (EL, 1889). Fica no ar se os pianos que possivelmente vendia Antonio García viriam do comércio de José Cardalda em Compostela que, segundo temos dito, tinha intenção de lhes vender a um tal "García de Pontevedra", citando a carta dirigida de Gaos a Canuto Berea no contexto da espionagem comercial que mantinham (López Cobas, 2007, p. 318). Bem poderia esse "García de

Pontevedra" ser o pontevedrês Antonio García, do *Bazar Helénico*, quem também vendia partituras e outros instrumentos.

<p>F. PRIETO. Oliva 18, bajo, Próximo á la Estacion del ferro-carril y tranvia á Marin.</p> <p>En este nuevo establecimiento se hacen todo género de trabajos pertenecientes al arte fotográfico, <i>instantáneos inalterables</i> desde el tamaño microscópico al de dos metros. La exposición de retratos está en su escaparate, Oliva 18, alumbrado con luz eléctrica hasta las doce de la noche.</p> <p>EL SUBMARINO "PERAL." Polka-pasodoble para piano. En el Bazar y Almacén de música de García y Quintana.</p> <p>OLIVA 1.</p>	<p>TUBOS DE PIEDRA MICA PARA TODOS LOS MECHEROS DE PETROLEO Y GAS.</p> <p>Estos tubos resisten en la luz sin romperse, aunque se expongan á las corrientes el aire ó la humedad, por lo que resultan mucho mas económicos que los de cristal.</p> <p>Se limpian con suma facilidad pasándoles en seco el limpia-tubos de algodón construido exprofeso; cuando es mucha la suciedad efecto de descuido, hay que humedecerlo interiormente con un poco de espíritu de vino, pasando luego el limpia-tubos que lo deja limpio y brillante. Debe manejarse siempre por las bandas de metal para no quebrantarlos.</p> <p>Bazar y Almacén de música de García y Quintana. OLIVA 1. PONTEVEDRA.</p>
---	--

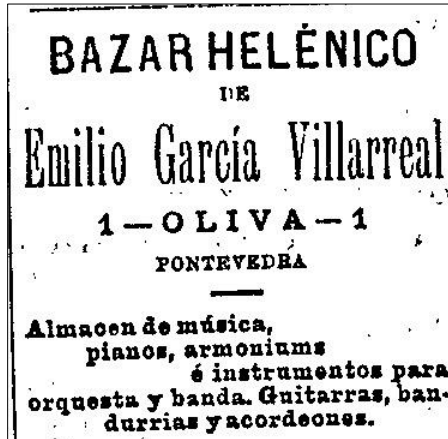
Im. 242: Anúncios do Bazar Helénico. Fonte: El Látigo, 1889.

No *Bazar Helénico* puseram-se à venda obras de todo tipo de artistas locais: o escritor e pintor Celso García de la Riega, o talhista e restaurador Agustín Somoza, e o músico Ramón Señoráns Vieira, de quem se anuncia a venda da partitura *Concierto de Brisas*, uma polonesa para piano que, como já dissemos, estava dedicada a Eduardo Vincenti (LRP, 1894).

Em 1900, Antonio García deixou o negócio nas mãos do filho Emilio García Villarreal e o sobrinho Ramiro Rodríguez (LCG, 1900a). Durante o ano de 1901 o estabelecimento foi posto à venda e, finalmente, é em 1902 quando o vemos aberto já com Emilio García Villarreal como único dono (LCG, 1901a; ENdG, 1902). Nesse ano em que também vendem formosos postais com fotografias dos edifícios e monumentos pontevedreses, o *Bazar Helénico* começa a anunciar-se nos jornais com esse nome, como armazém de música com instrumentos de orquestra, banda, pianos, acordeões e cordofones dedilhados. Além disso tinha também departamento de livraria e papelaria, bisuteria e brinquedos, postais, baús e malas, artigos de pele, objetos de porcelana, cozinhas, aquecimentos e objetos para presente (LCG, 1902a).

No mês de junho de 1903 o *Bazar Helénico* expõe para venda uma guitarra com o ressoador Terraza, que devia ser um dos primeiros amplificadores de som para guitarras clássicas. A notícia diz que "el

aparato es muy curioso y adquiere mucha sonoridad resultando muy útil para conciertos" (LCG, 1903b). Já se percebia que o instrumento não tinha o volume sonoro que se estava a exigir nas cada vez maiores salas de concerto.



Im. 243: Anúncio Bazar Helénico.
Fonte: La Correspondencia Gallega, 1902a.

O sistema de ressonância Terraza, que consistia em várias peças de madeira colocadas em contato com as varetas internas e o tampo dos cordofones, recebia esse nome do seu inventor, o bandurrista valenciano Carlos Terraza Vesga, cego músico com uma especial preocupação pelo ensino musical para invidentes, que chegou a dirigir a orquestra de plectro *Blanco y Negro* formada unicamente por cegos músicos (GAP, 2015-2018). Saldoni recolhe uma notícia de agosto de 1880 em que Barbieri fica impressionado pela destreza de Carlos Terraza, acompanhado pelo guitarrista Rocamora (Saldoni, 1881, 4, p. 344).

Ainda que havia vários distribuidores nessa época e qualquer um deles poderia ser o fornecedor do *Bazar Helénico*. Por Romanillos e Harris (2002, p. 338) sabemos que o construtor valenciano Pascual Roch anunciava-se como vendedor exclusivo deste ressoador em 1903. Pela data, é possível que fosse Roch o fornecedor de Emilio García Villarreal, que queria levar à Ponte Vedra os últimos avanços em matéria de cordofones dedilhados.

19.3.2. Benito López Paratcha

Em 1897 anuncia-se também na Ponte Vedra a loja *El Siglo* de artigos variados que contava com dois locais, um deles, o dedicado à livraria, papelaria e bagatelas para presente, situado na Praça da Constituição, n.º 5. O outro, definido como sucursal, situava-se na rua Elduayen, n.º 22 (que era antes, e voltou a ser mais tarde, a rua Oliva). Nesta sucursal vendiam-se pianos, harmónios, música e instrumentos para orquestra e banda (EDdP, 1897a). Javier Pintos anota no seu diário a data de nascimento de Paratcha e a seguinte informação sobre a abertura do armazém de música:

8 julio 1897 jueves

Benito Lopez Paratcha abrió hoy al público un almacen de Música en el bajo de la casa que fué de D. Miguel Garcia Camba. Calle de la Oliva, n.º 22.

A proximidade de Benito López Paratcha (1865-1929) com o entorno de Pintos fica manifesta ao ver que *El Siglo* é um dos pontos, junto com o *Bazar Helénico*, em que se vendia o já citado *Concierto de Brisas* de Señoráns. Além disso, a loja fornecia espaço para os artistas locais, onde participava Benigno López Sanmartín, que em 18 de janeiro atua a duo com a sua filha María López Fernández, na notícia nomeada como Marujita Sanmartín, já convertida numa excelente pianista (LCG, 1913a).

Benito López Paratcha, dono dos locais, tinha casado com Clementina Pereira Renda, moça estradense pertencente a uma família de peso político³²⁸. Depois ele próprio chegaria a vereador da câmara pontevedresa (LCG, 1916). Da rua Elduayen/Oliva, o comércio passou por outras situações como a rua do Comércio, n.º 39 (LCG, 1901b), de novo na Oliva, número 17 (LCG, 1907), para finalmente acabar no número 20 (LCG, 1913b). A rua da Oliva vinha a ser, como

³²⁸ Clementina Pereira era uma das filhas de Camilo Pereira Freigenedo, oriundo do Carvalhinho mas estabelecido na Estrada como procurador, que chegou a vereador da câmara e deputado provincial, e da estradense Peregrina Renda López, nascida na Ponte Vedra, filha de estradenses. A irmã de Clementina, Virginia, estava casada com o intelectual e pintor galeguista Daniel Rodríguez Castelao, de quem já temos falado, e uma outra irmã, Sara, com Alfredo Pérez Viondi, que seria presidente da câmara de Vigo (Arca, 1999, p. 26-28).

depois se verá, como a rua do Príncipe em Vigo para os instrumentos musicais, um espaço central tanto da vida civil pontevedresa, quanto da vida musical e cultural. López Paratcha morreu no mês de julho de 1929 na Ponte Vedra (EPP, 1929).

19.3.3. Sucursal de Canuto Berea

É já o s. XX quando temos constância da sucursal de Canuto Berea e C.^a na Ponte Vedra. Em 1903 começa a anunciar-se na imprensa e em 1904 os anúncios indicam que a sucursal acha-se na rua do Comércio, n.º 41 (EDdP, 1903a; 1904). Desconhecemos o nome da pessoa que levava a sucursal. A hemeroteca documenta até ao ano de 1913 a sua existência, quando publicita o concerto de pianola que teria lugar o dia 5 de dezembro daquele ano, a cargo de Mariano Puig, representante e afinador da Casa Canuto Berea e Cia (EPP, 1913):

El Sr. Puig, conocedor profundo del piano-pianola e inteligente músico, nos puso de relieve todas esas cualidades tocando admirablemente entre otras piezas un fresco paso-doble de Aceves, el Rondó caprichoso de Mendelsohn y la 12 Rapsodia de Listz.



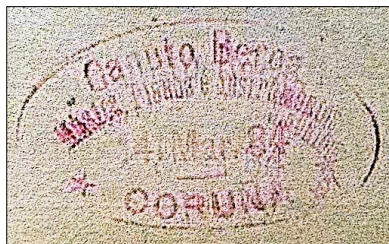
Im. 244: Carimbo da sucursal de Canuto Berea.
Fonte: Alejo Amoedo.

Como vem sendo habitual nesta época, tanto a publicidade quanto o potencial do armazém de Canuto Berea está focado ao piano e à música para piano. Mas, como já temos visto que na Ponte Vedra

os instrumentos de corda são de uso comum, entendemos que Berea, igual que no resto de lugares onde se anunciava e vendia, mantinha um intenso comércio de guitarras e cordofones de plectro. Com efeito, no fundo guitarrístico de Javier Pintos Fonseca, cujas obras datam-se, na sua maioria, do último terço do s. XIX, achamos vários carimbos de Canuto Berea, sempre da Corunha.



Im. 246: Carimbo Canuto Berea. Rua Acevedo, 38, Corunha. Fonte: Fundo JPF.



Im. 245: Carimbo Canuto Berea. Data: 14 março 1884. Fonte: Fundo JPF.

19.4. VIGO

A atividade musical viguesa deveu ser intensa e constante ao longo de todo o século XIX. Além dos músicos também dedicados à venda de instrumentos, como os professores Juan Monterrubio (1860), José Capell (1868), e Toribio Curty (sic) desde 1882 (Abreu, 2012, p. 478-479), vemos músicos como Antonio Otegui que já se anunciavam em 1857 como copistas de música para piano, violino e guitarra (FdV, 1857). Os armazéns de música que temos documentado como vendedores de cordofones dedilhados começam na década de 70, mas a demanda destes instrumentos é anterior ao grande desenvolvimento comercial do último terço do século.

19.4.1. Mariano Miguel Alonso

No último quartel do século XIX localizamos em Vigo, a cidade mais populosa da Galiza, no mínimo três estabelecimentos de música onde os cordofones dedilhados tinham grande protagonismo.

O mais antigo é a loja de música do violoncelista Mariano Miguel Alonso, que fazia encomendas frequentes à loja de Canuto Berea na Corunha desde 1877³²⁹. É possível que a de Miguel Alonso tivesse sido uma sucursal não oficial de Canuto Berea em Vigo, em que podiam adquirir-se cordofones dedilhados tais como diversos tipos de guitarras, bandurras e bandolins, além de repertório, cordas e acessórios para estes instrumentos. López Cobas (2007, p. 320) afirma que os fundos do armazém de Miguel Alonso foram comprados por Canuto Berea em 1881, quando o violoncelista deixou Vigo para ir a Madrid, possivelmente com a ideia de facilitar os estudos de piano da sua filha Ascensión.

No Arquivo Canuto Berea documentam-se oito facturas a Mariano Miguel Alonso, violoncelista e professor no Liceu de Vigo, dono de uma loja de música no mesmo número da rua do Príncipe³³⁰ onde, a partir de 1880, se localizou a sucursal de Canuto Berea que regentaria o seu coirmão Andrés Gaos Espiro (FdV, 1879, 1880; EDdP, 1914).



Im. 247: Anúncio de Miguel Alonso em Vigo.
Fonte: Alejo Amoedo.

Canuto Berea e Mariano Miguel Alonso conheciam-se, pelo menos, desde o ano 1874, em cujo mês de setembro Berea dirige-lhe

³²⁹ Segundo consta no copiadore de cartas que se conserva no Arquivo Canuto Berea, caixa 1, livro 3, 01/07/1876 - 06/03/1877, página 391 em diante.

³³⁰ Comunicação pessoal de Alejo Amoedo que achou um selo com o nome de Miguel Alonso com endereço na rua do Príncipe, n.º 17.

uma carta a falar de obras musicais, acabando com uma curiosa despedida:

Siento en extremo la causa que le obligó á sair de España, pero V. sabe que siempre y como quiera puede disponer de S. S. S. y amigo, q. l. b. m. Canuto Berea.

A carta ía dirigida a um endereço em Lisboa. Desconhecemos as causas que levaram Mariano Miguel Alonso a viajar até a capital portuguesa, mas pela época e a expressão de Berea bem puderam ser políticas. Lembremos que a 1ª República espanhola teve lugar entre 11 de fevereiro de 1873 até 24 de dezembro de 1874. Esta carta é de 12 de setembro desse ano. Em qualquer caso, na carta de 10 de janeiro de 1877 Berea responde a Miguel Alonso que:

Encuentro muy bien la idea de establecer un almacen de musica, pianos ó instrumentos de todas clases y cuente V. conmigo pues conozco su honradez y me comprometo á surtirle de todo a precio que V. y yo podamos utilizarnos [...]

A seguinte carta é de cinco dias mais tarde, 15 de janeiro de 1877. Berea e Miguel Alonso falam da compra de um piano e parece que a loja está já aberta. No Livro 2 de contas, que se acha também na Caixa 1 do ACB como as cartas anteriores, documentam-se oito facturas de Canuto Berea Rodríguez a Mariano Miguel Alonso que são interessantes para este estudo, pois os cordofones dedilhados são os instrumentos mais adquiridos.

Com data de 27 de outubro de 1877 regista-se uma fatura da Casa Canuto Berea a conter 20 itens por uma soma de 1.068,20 réis. A música inclui obras de Mahler, Lamothe, Barbieri, o método de solfejo de Romero, o de flauta de González, o de acordeão de Denis. Também está entre as peças solicitadas a obra *Mandolinata para guitarra* que José Campo Castro publicou nesse mesmo ano. E três tipos de guitarras: "charol", "doradillo" e "palo santo (cilindro)" com os seus preços, respetivamente, 44, 70 e 130 réis. Os mesmos três tipos de bandurras vendiam-se a 40, 64 e 130 réis. Os violinos eram a 160 réis e os seus estojos a 50. Estes itens tinham entre um 20 e um 25% de desconto.

Ainda não sabemos quem fazia essas guitarras e a quem elas comprava Canuto Berea, de onde saem esses tipos comerciais e qual o ganho do vendedor nesses preços. Mas entendemos que eram instrumentos de feitura comum, realizados por construtores que podiam enviar bom número de unidades a baixo custo e de diferentes qualidades.

Uma relação e descrição das facturas e cartas de Berea a Miguel Alonso figura no apartado dos anexos. Aqui queremos resumir que entre os anos de 1877 e 1880, Miguel Alonso adquire, entre outros instrumentos, numerosas guitarras e bandurras de diversos tipos e preços, uma elevada quantidade de cordas para guitarra e para bandurra, os métodos para bandurra de López e Damas, e acessórios para estes instrumentos. Os tipos de guitarras facturados em 3 de junho de 1880 eram: "blanca", "charol", "para señora", "flor", "doradillo" e "palo santo". Cada um dos tipos marca uma qualidade do instrumento que vai desde o mais básico até ao mais refinado. Esta variedade na oferta implica uma também variada e exigente demanda guitarrística na cidade de Vigo.

Da vida musical de Mariano Miguel Alonso sabemos que foi um excelente violoncelista galego, proprietário do teatro *Bretón* de Vigo (GdG, 1889b), que nos primeiros anos do s. XX acompanhou à filha Ascensión, pianista, em numerosos concertos na Galiza e no México (LCG, 1910). Já em 1880 Miguel Alonso era considerado um maestro de primeiro nível quando foi o encarregado de dirigir a orquestra e coro nas festas da Reconquista de 1809 em Ourense, e fazia parte em júris de concursos ao lado de Casto Sampedro, Marcial del Adalid e José Baldomir (EHG, 1880a; EE, 1880; GdG, 1904b). No seu armazém de música oferecia serviços o pianista e afinador Antonio Otegui (FdV, 1880), pelo que deduzimos que entre 1877 e 1880 a loja tem estado ativa. Como veremos a continuação, é em 1880 que Andrés Gaos Espiro começa a fazer-se cargo da, esta sim oficial, sucursal de Canuto Berea em Vigo, no mesmo local em que estava a de Miguel Alonso de quem, suspeitamos, deveu deixar o ofício de comerciante para dedicar-se à interpretação, à direção e à docência.

19.4.2. Andrés Gaos Espiro

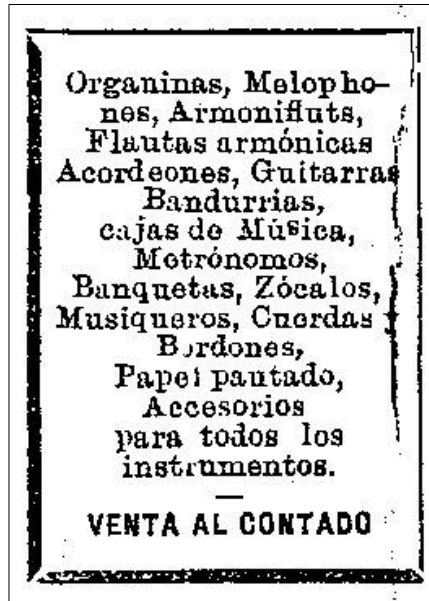
Nessa mesma rua do Príncipe, no n.º 17, teria servido entre 1880 e 1889³³¹ a sucursal oficial em Vigo de Canuto Berea Rodríguez, a cargo do seu cunhado Andrés Gaos Espiro, casado com Pilar Berea Rodríguez, mãe e pai do que depois será o grande compositor e violinista Andrés Gaos Berea (Andrade, 2010, p. 55-56; CdP, 1889). A sucursal tentou, já desde o início, realizar veladas musicais com os jovens instrumentistas vigueses como protagonistas, duas vezes por semana, notícia que ecoa em 27 de novembro *El Correo Gallego* (ECG, 1880):

Vigo 23.- Parece que en el almacen de música que representa en esta ciudad el Sr. Gaos; se reunirán dos veces por semana varios jóvenes amantes del arte para tocar algunas piezas de las más selectas; que seran escuchadas indudablemente con agrado por todos los que con más ó menos abundancia de conocimientos músicos, profesan culto á la música.

Plácenos mucho que el Sr. Gaos, sea tan galante con la juventud viguesa, y que su almacen de pianos por núcleo de reunion para los aficionados á la buena música.

Os anúncios de Canuto Berea-Andrés Gaos na *Crónica de Pontevedra* e noutros jornais vão refletindo a evolução do negócio e, ainda que as informações sobre pianos incrementam-se até apagar as dos outros instrumentos (especialmente em 1888), não chegam à loucura competitiva acontecida em Compostela, e quase sempre incluem a guitarra, os seus acessórios e outros cordofones dedilhados. Isto seria sintoma de que na cidade não havia muita concorrência na década em que se desenvolveu o negócio de Berea-Gaos. López Cobas (2007, p. 277) regista uma série de cordofones vendidos por Canuto Berea, entre os 736 géneros diferentes, havia bandolins, guitarras, bandurras, tenores (alaúdes?) e bandolões.

³³¹ O último anúncio na *Crónica de Pontevedra*, jornal em que Berea-Gaos vinham anunciando sem interrupção o seu negócio nos dois últimos anos, achamo-lo com data de 24 de agosto de 1889.



Im. 248: Fragmento de anúncio Berea-Gaos.
Fonte: La Coalición Republicana, 1886.

19.4.3. Francisco Sánchez Puga

Em 1895, a *Gaceta de Galicia* publica esta curiosa notícia que coloca Andrés Gaos em sociedade com um outro comerciante, Francisco Sánchez Puga (GdG, 1895b):

Nepthali Dominguez

Acaba de llegar á esta población por pocos días, de paso para la Coruña, el conocido Nepthali Domínguez, ex representante de la casa de Simaner Pombia y Borella y compositor de la casa almacén de los señores don Andrés Gaos y Sánchez Puga. El señor Domínguez, afinador y compositor de pianos de todas clases, expresivos, órganos, acordeones, concertinos, monopan, sirenas y cajas de música y toda clase de instrumentos.

O armazém de música tinha sido aberto em 1894 por este comerciante viguês na rua Velázquez Moreno, n.º 6 (EPG, 1928a). Em 1900 sai uma publicidade que reiterará durante um ano na imprensa, relativa a um sistema novo de afinação chamado de "Sistema Terraza" (LCG, 1900b). No apartado dedicado ao *Bazar Helénico* da Ponte Vedra temos visto como esta loja fazia publicidade do ressoador "Terraza", que levava o nome do seu inventor, o cego e virtuoso da bandurra Carlos Terraza Vesga. Neste caso, o mesmo intérprete-inventor tinha desenhado um novo sistema de afinação que era o que Sánchez Puga anunciava no seu armazém (GAP, 2015-2018).

A importância que tinha para Sánchez Puga a venda de cordofones dedilhados fica de manifesto na sua publicidade (FdV, 1903):

NUEVO INVENTO

Clavijas por presión «Sistema Terraza» con patente de invención

Estas clavijas son de verdadera utilidad á todas las personas que toquen instrumentos de cuerda, pues con ellas se evitan los muchos inconvenientes que tienen las clavijas ordinarias, para la afinación. Son aún mucho mejores que los clavijeros llamados mecánicos.

Los precios son:

Clavijero completo para guitarra 4 ptas.
Idem id. para bandurria 8 id.

Se esperan clavijeros para violín, viola y violoncello.

Se mandan prospectos con detalles á las personas que los pidan.

Único depósito en Vigo,

Almacen de música y pianos de Sánchez Puga

Velázquez Moreno, 6.—VIGO

Im. 249: Anúncio do 'Sistema Terraza'. Fonte: LCG, 1900b.

GUITARRAS Y BANDURRIAS

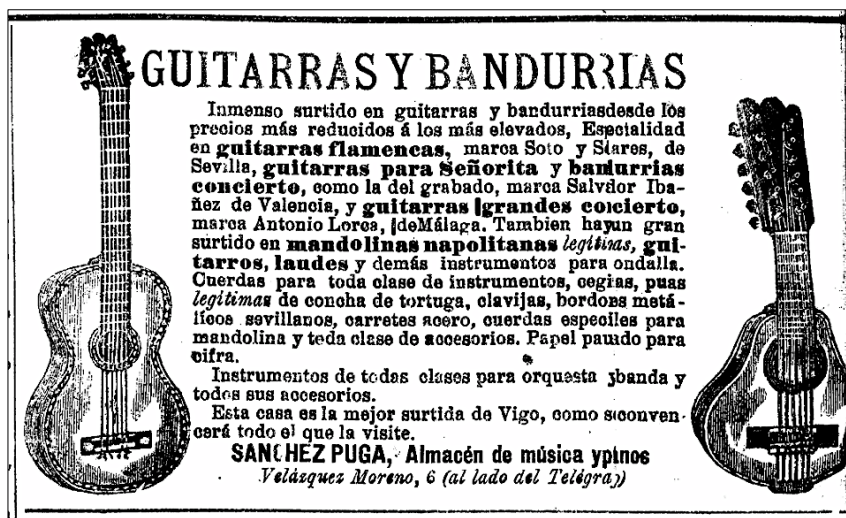
Inmenso surtido en guitarras y bandurrias desde los precios más reducidos á los más elevados. Especialidad en guitarras flamencas, marca Soto y Solares, de Sevilla, guitarras para Señorita y bandurrias concierto, como la del grabado, marca Salvador Ibañez de Valencia, y guitarras grandes concierto, marca Antonio Lorca, de Málaga. También hay un gran surtido en mandolinas napolitanas legítimas, guitarros, laudes y demás instrumentos para rondalla. Cuerdas para toda clase de instrumentos, cegillas, puas legítimas de concha de tortuga, clavijas, bordones metálicos sevillanos, carretes acero, cuerdas especiales para mandolina y toda clase de accesorios. Papel pautado para cifra.

Instrumentos de todas clases para orquesta y banda y todos sus accesorios.

Esta casa es la mejor surtida de Vigo, como se convencerá todo el que la visite.

SANCHEZ PUGA, Almacén de música y pianos.

Velázquez Moreno, 6 (al lado del Telégrafo).



GUITARRAS Y BANDURRIAS

Inmenso surtido en guitarras y bandurrias desde los precios más reducidos á los más elevados. Especialidad en **guitarras flamencas**, marca Soto y Siles, de Sevilla, **guitarras para Señorita y bandurrias concierto**, como la del grabado, marca Salvador Ibañez de Valencia, y **guitarras grandes concierto**, marca Antonio Lorca, de Málaga. También hay un gran surtido en **mandolinas napolitanas legítimas, guitarras, laudes** y demás instrumentos para ondalla. Cuerdas para toda clase de instrumentos, ceñas, puas **legítimas** de concha de tortuga, clavijas, bordos metálicos sevillanos, carretes acero, cuerdas especíes para mandolina y toda clase de accesorios. Papel paudo para cifra.

Instrumentos de todas clases para orquesta y banda y todos sus accesorios.

Esta casa es la mejor surtida de Vigo, como se convencerá todo el que la visite.

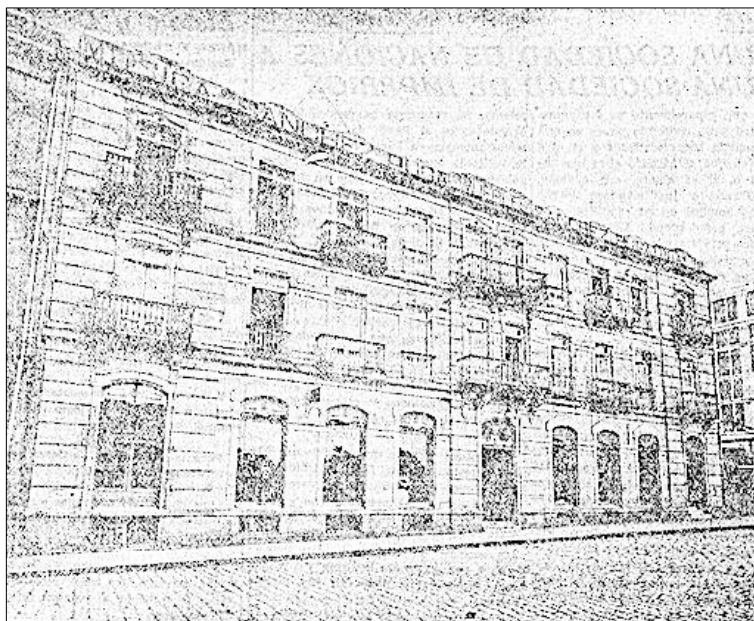
SANCHEZ PUGA, Almacén de música y pianos
Velázquez Moreno, 6 (al lado del Telégrafo)

Im. 250: Anúncio de Sánchez Puga. Fonte: Faro de Vigo, 1903.

A distinção entre instrumentos correntes e de qualidade, a menção aos violeiros, a publicidade de novos elementos técnicos, a variedade nos instrumentos indica que a atenção do armazém de Sánchez Puga aos cordofones dedilhados era uma das mais intensas que achamos na Galiza desta época.

Mas, o comércio de Sánchez Puga era também uma fábrica de móveis que se ampliaria na cidade da Ponte Vedra (ECGa, 1894). Em Vigo, a Casa teria mobilado as instalações de numerosas entidades sociais como o *Casino*, o *Recreo Liceo*, bancos, comércio, os julgados, o *Teatro García Barbón*, a *Casa Olmedo* (EPG, 1928a). E assim o indica a bela publicidade que se anunciava no *Catálogo de Vigo* do ano 1922-1923, onde se vê a mudança de endereço para a rua Marquês de Valladares, n.º 20 e a relação dos dois armazéns, o de móveis e o de música (CdV, 1922-1923).

O novo edifício construído na rua Marqués de Valladares significava o momento culminante do negócio de Sánchez Puga, que recebeu a licença municipal para construir em 1905 (NdV, 1905b). Nela juntaram-se tanto as secções de móveis e outros artigos quanto a de música, que até junho de 1907 se achava ainda no n.º 8 da rua Velázquez Moreno. Este comércio foi um dos potenciadores do progresso industrial da cidade de Vigo e, como tal, foi celebrado na imprensa na semana do seu 50º aniversário (EPG, 1928a).



Im. 251: Fachada da Casa Sánchez Puga na rua Marqués de Valladares. Fonte:El Pueblo Gallego, 1928a.

Um dos empregados deste estabelecimento foi o músico César Rivera, que já temos visto anunciado como professor de cordofones (VG, 1913). Em 1922 morre Francisco Sánchez Puga, sendo relevado pelos filhos (EPG, 1982a). Anos mais tarde no armazém ainda se recebiam avisos para afinadores de pianos (EDdP, 1926) e dois anos depois achamo-lo já diminuído na sua publicidade (EPG, 1928b). No ano a seguir é a viúva de Francisco Sánchez Puga

quem liquida o comércio com o reclamo: "Vendemos a cualquier precio muebles, pianos, alfombras, lámparas, tapices y papeles pintados" (EPG, 1929b).

Francisco Sánchez Puga
Casa fundada el año 1878
Marqués de Valladares, 20 - VIGO

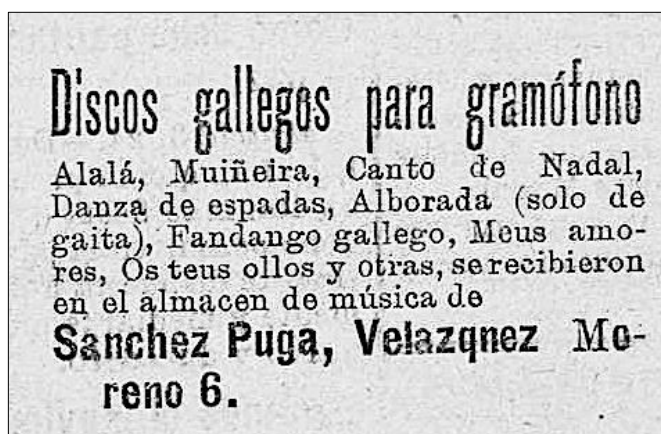
ALMACÉN DE MUEBLES :: FABRICACIÓN
COMEDORES - ALCOBAS - SALAS - DESPACHOS
ALFOMBRAS · LÁMPARAS · LINOLEUMS



ALMACÉN DE MÚSICA
Pianos y autopianos, españoles y extranjeros.
Instrumentos para orquesta y banda.
Música impresa - Rollos para pianola.

Im. 252: Anúncio de Sánchez Puga.
Fonte: Catálogo de Vigo, 1922-1923.

Nos bons tempos do armazém de música, além de cordofones dedilhados e pianos, também se vendiam discos. Sánchez Puga foi um dos corresponsais da empresa francesa *Gramophone*, cujo endereço social em 1903 estava em Barcelona. Os correspondentes na Galiza que recebiam tanto os gramofones quanto os discos eram: na Corunha, Pedro Ferrer na rua Real, n.º 61, no Ferrol, Saturnino Montalbo rua Real, n.º 117, em Lugo, Francisco Nomdedeu na praça Santo Domingo, n.º 4, na Ponte Vedra, Emilio García (do *Bazar Helénico*) na rua Oliva, n.º 1, e em Vigo, Sánchez Puga (ER, 1903b). Pouco depois Sánchez Puga anunciava a venda de música galega em discos para gramofone (NdV, 1905a):



Im. 253: Anúncio de discos com música galega.
Fonte: Noticiero de Vigo, 1905a.

Ferrer foi comerciante na Corunha e produtor da primeira gravação sonora galega, a do coro galego *Aires d'a terra* (Almuinha, 2003, p. 38). Francisco Nomdedeu foi também um comerciante valenciano estabelecido em Lugo nos meados do s. XIX, casado com Demetria Rodríguez, cujo filho Rogelio foi também comerciante (Rivera, 2012; LIM, 1914b). Os outros dois são bem conhecidos nossos. Temos, portanto, entre os introdutores dos discos gravados na Galiza dois amigos da guitarra como Emilio García Villarreal e Francisco Sánchez Puga, cujo labor ajudou a impulsar nas cidades de Vigo e Ponte Vedra o estudo do nosso instrumento.

19.5. FERROL

Longe de querermos fazer uma história completa das lojas ferrolanas tentaremos só traçar as linhas principais que permitem entender a evolução dos armazéns de música no Ferrol, entre os que destaca a falta nos seus anúncios da venda de cordofones dedilhados. Parece-nos estranho que dado o alto nível de concorrência que chegaram a experimentar as lojas ferrolanas, nenhuma das três documentadas fizeram eco desse serviço que, tendo em conta a demanda que havia dos instrumentos de corda na comarca ferrolana, deviam fazer parte da venda habitual. Bem certo é que também não nomeiam qualquer outro instrumento. As três lojas mantêm uma guerra publicitária a respeito dos pianos que, como já vimos em Compostela, tornou-se o único modo de apresentação pública que tinham, de modo que se só tivermos em conta os seus anúncios, poderiam dar a falsa sensação de haver muitos mais pianistas do que, em conjunto, todos os outros instrumentistas.

19.5.1. Saturnino Montalbo

A loja inicial de Saturnino Montalbo era um bazar de bugiganga e bagatelas que chegou a ter joaria, do estilo do *Bazar Helénico* e do armazém de Paratcha na Ponte Vedra. Estava situado na rua Real, n.º 137 do Ferrol e já se anunciava em 1878 (ECG, 1878). O primeiro anúncio de música que aparece de Montalbo é do ano 1886, que aparecia como "Música y pianos". O número da rua muda ao 117 enquanto continuam a manter presença publicitária como loja de bagatelas (ECG, 1886a; 1886b). Os pianos que vendiam eram os da marca Ed. Westermayer, de Berlim, mas isso irá aumentando e em pouco tempo acrescentam os de Carl Ecke (ECG, 1887b).

É nesse ano de 1887 quando Montalbo enceta a guerra mediática com Canuto Berea que, mesmo sem abrir sucursal na cidade, começa também a anunciar-se nos jornais ferrolanos provocando uma mudança no estilo sóbrio de anúncios de Montalbo. Berea ofertava os pianos Bernareggi, Gassó e C.^a, e Rönisch (ECG, 1887c). A partir daí a presença de Montalbo nos jornais será contínua

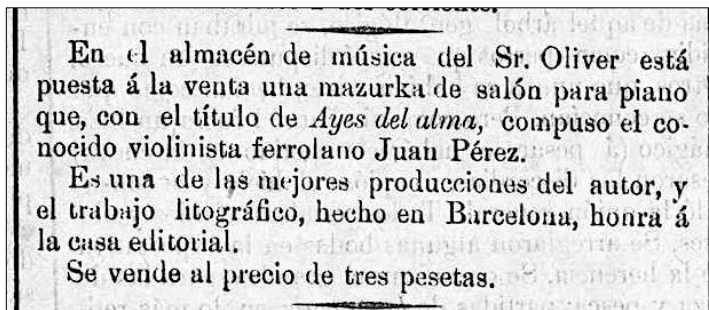
durante décadas. Paulatinamente deixamos de ver a loja de bugiganga para só ver anunciados os pianos do armazém de música, com cada vez mais informações sobre eles no texto dos anúncios (ECG, 1891). Aparecem os pianos Paul Izabal e continuam os C. Ecke, sendo anunciados em imitação dos de Canuto Berea (ECG, 1895a).

Em 1901 Montalbo começa a anunciar também os gramofones. Primeiro parece ir por livre, mais tarde já como correspondente da casa francesa, como temos visto (ER, 1903b). Também nesse ano acrescenta a marca de pianos franceses Chassaigne Frères, que até esse momento levava o terceiro vendedor de música ferrolano, Antonio Oliver (ECG, 1901a). Em 1904 publicita a sua sala de concertos e participa da vida pública ferrolana através da colaboração com as festas locais, sem nunca abandonar a presença mediática nos jornais, com os anuncios pianísticos antes citados (ECG, 1904a; 1906).

Com a passagem do tempo a guerra dos pianos parece remeter, o que vai paralelo a uma decadência económica geral que também notamos em Sánchez Puga de Vigo. Na época da Grande Guerra (1914-1918), os anúncios voltam a ser sóbrios e mais ligados a outros serviços como a venda de partituras ou o contato com afinadores (ECG, 1917a). Em todo este tempo não registamos qualquer referência a cordofones nem outro tipo de instrumentos, universo musical que se resolvia com um "se vende Música de todas las ediciones".

19.5.2. Antonio Oliver

Em 1893 Antonio Oliver abre o seu armazém de música no Ferrol (ECG, 1893). Desde o começo, que é modesto e sóbrio, Oliver dá espaço na sua loja a artistas locais, homens e mulheres, que deixam ali as suas obras para a exposição e venda (ECG, 1893; 1894a; 1895b). Também anuncia Oliver as partituras de música galega, como a obra para piano de Juan Pérez, violinista do Ferrol (ECG, 1894b):



Im. 254: Anúncio de Antonio Oliver.
Fonte: El Correo Gallego, 1894b.

O tranquilo Oliver, que não manterá por muito tempo aberta a sua loja, vê-se obrigado a entrar na guerra dos pianos que mantinham os poderosos Montalbo e Berea. Assim, em 1894 já o vemos anunciando-se no mesmo estilo que os outros dois e publicitando as marcas Chassaigne Frères, francesa, e Steinway, estadunidense (ECG, 1894c). Este anúncio figura justo em baixo de um outro de Montalbo, ambos os dois das mesmas dimensões. Para ilustrar a situação de concorrência, que mesmo poderia ter chegado à inimizade, devemos citar a curiosa nota com que acaba o anúncio de Oliver:

NOTA.- Suplicamos á nuestra clientela y al público en general, no se deje sorprender por las calumniosas versiones de ciertos vividores interesados en contra nuestra. Esta casa garantiza, pero de una manera *positiva*, cuantos pianos vende en su almacén.

Não sabemos quando encerrou o armazém de Oliver, uma das últimas notícias que temos é do ano 1895, em que anuncia a venda da partitura da rapsodia galega para piano *Unha festa n'os muiños de Peirallo*, de Santos Soeiras³³² (ECG, 1895c). Mais tarde vemos, como já foi mencionado, que a casa francesa de pianos que levava Oliver, Chassaigne Frères, é anunciada por Montalbo.

³³² José Santos Soeiras foi regente da banda de música do Batalhão de *Zapadores* de Reus (López-Suevos, Lorenzo e Martínez, 2017, p. 34).

19.5.3. Enrique Bruquetas Ervet

Canuto Berea andava já na cruzada dos pianos com Montalbo desde 1887. Mas, com a política expansionista que o levou a montar sucursais em várias cidades galegas, Berea abriu a do Ferrol em 1893, na rua Real, n.º 103. Este constituía o terceiro estabelecimento musical, a mais dos de Oliver e Montalbo, o qual foi notado pelos jornalistas locais (ECG, 1893c):

La casa Berea, de la Coruña, abrió en esta ciudad, en la calle Real, un almacén de música y pianos. Con este son tres los establecimientos de tal índole que existen actualmente en el Ferrol.

Ao longo de várias décadas, em concorrência com os outros dois armazéns de música, esta sucursal anunciou em grandes letras os seus pianos, sem mencionar, como já dissemos, todos os outros instrumentos, música e acessórios que sabemos que vendia (ECG, 1887c). Enrique Bruquetas aparece nomeado em 1899, no patrocínio de um recital na sala do seu armazém de música, apresentado como "representante de la casa Berea de Coruña", recital em que atuavam as mulheres premiadas no certame organizado pelo *Círculo Católico de Obreros*³³³. Bruquetas, ao contrário que Manuel Penela em Compostela, ou Andrés Gaos em Vigo, não era muito mencionado nos anúncios de Canuto Berea, que quase sempre referiam o "Almacén de música y pianos de los Sres. Berea y Compañía en esta ciudad", como se lê no anúncio das



Im. 255: Anúncio de Canuto Berea no Ferrol. Fonte: El Correo Gallego, 1887c.

³³³ No evento realizado em 3 de fevereiro de 1899, sexta-feira, cantou e tocou o piano Judith Muñiz, também ao piano Elena Goicoechea, e cantou Marina Mouriz. Estava presente o músico Francisco Piñeiro, pai do pianista e compositor Prudencio Piñeiro. A crónica foi assinada por "Un aficionado" (ECG, 1899a).

obras de Prudencio Piñeiro, uma sobre o poema de Rosália *Como chove mihudiño* (sic) e outra, a bem conhecida *Que ten o mozo?* que se punham à venda na sucursal (ECG, 1901b). Seria que a associação com Bruquetas não frutificou e cada um seguiu os negócios por separado?

López Cobas (2007, p. 262) recolhe um Bruquetas do Ferrol como empresa provedora de guitarras e bandurras entre os anos de 1882 e 1889. Isto coloca o possível início da relação de Canuto Berea com Bruquetas antes do recolhido na hemeroteca e também indica o interesse na cidade pelos cordofones dedilhados. Em 1912 o afinador de pianos e colaborador de Berea anunciava a sua chegada ao Ferrol, e ainda achamos o armazém, já tocado pela crise, em 1917 e 1918, anunciando a venda de partituras: a peça para piano *Toxos e Froles*, a canção galega *La más lista del lugar*, a canção andaluza *Nido de flores* e a valsa *Siempre amando*, cada obra a 2,5 pesetas (ECG, 1912, 1917b, 1918).

A Enrique Bruquetas vemos-lo anunciando-se ele só em 1927 e, em 1934, liquidando o negócio (ECG, 1927, 1934).



Im. 256: Anúncio de Enrique Bruquetas Ervet. Fonte: El Correo Gallego, 1927.

19.6. OURENSE

19.6.1. Ramón Modesto Valencia

Ramón Modesto Valencia abriu o seu armazém de música em Ourense no mês de abril de 1876, na rua Porta da Aira, 34 (EHG,

1876a; EAO, 1878). Anunciou-se como armazém de música e pianos até 1898, ano em que morreu repentinamente (EEdG, 1898a).

Foi vereador da Câmara ourensana, organizou e participou em todo o tipo de eventos musicais e, sem ser nunca sucursal, sim foi um grande cliente de Canuto Berea a quem conhecia, no mínimo, desde 1874³³⁴.

Em 1876 Ramón Modesto Valencia integrou o júri do Certame de Gaitas celebrado nessa cidade junto com Benito González, o mestre de capela da catedral ourensana, Victor Civeira, José Rodríguez, Luis Cid e os compostelanos Hilario Courtier e Gregorio Barcia. O prémio de 40 réis oferecido por Modesto Valencia foi para o gaiteiro Domingo Sejalvo (EHG, 1876b). Dois anos mais tarde, junto com outros quatro ourensanos, fazia parte da comissão organizadora da festa de comemoração da boda de Alfonso XII com Maria das Mercedes de Orleães (Adrio, 1935, p. 173-175). Em 1880 foi nomeado presidente da Sociedade Coral *Orfeon Orensano* (EHG, 1880b). Em 1891 saía eleito como vereador da Câmara (EEdGL, 1891a).

Como cliente de Canuto Berea, documentamos treze facturas entre os anos 1877 e 1891. A sua relação e pormenores acham-se no apartado dos anexos. Aqui diremos, como resumo, que Ramón Modesto Valencia, apesar de não publicitar-se como vendedor de cordofones dedilhados, comprava a Canuto Berea grandes quantidades destes instrumentos, de vários tipos a diferentes preços, e os seus acessórios: cordas, cravelhas, plectros, capotrastes, métodos e partituras. A factura de 15/12/1877 inclui mais de 100 itens por uma quantidade de 5.021,50 réis. Os instrumentos adquiridos são guitarras, bandurras, acordeões, violinos, cornetins, flageolet e acessórios. As partituras estão definidas pelo catálogo interno da loja e figuram alguns títulos como os *Estudios de Valverde*, *Jota Molinero* e *Guardias de la Reina Walses*. Em 1881 solicita em cordas de guitarra: 90 primas, 60 segundas, 15 terceiras, 20 quartas, 15 quintas e 15

³³⁴ Na Caixa 1, Livro 1, de 30/04/1874 a 23/01/1875, do Arquivo Canuto Berea, conservam-se seis cartas de Berea dirigidas a Ramón Modesto Valencia, todas com informação pouco relevante, mas importantes para determinar que já se conheciam antes de abrir o armazém. A primeira, na página 437, tem data de 21 de dezembro de 1874. No Livro 3, de 01/07/1876 a 06/03/1877, acham-se mais dez cartas de Canuto Berea a Ramón Modesto Valencia.

sextas. E na factura com data 10 de janeiro de 1891 Modesto Valencia compra guitarras dos tipos "barnizada", "flamenca", "doradillo" e "blanca", e bandurras "barnizada", "blanca" e "doradillo", que figuram anotadas todas com os seus correspondentes preços.



Im. 257: Anúncio de Ramón Modesto Valencia.
Fonte: El Avisador Orensano, 1878.

Deste modo, achamos, é que se comportavam os armazéns do Ferrol e todos aqueles que não anunciavam os cordofones dedilhados, possivelmente por serem instrumentos de uso tão corrente e popular que não fizessem falta anúncios para os vender, e também porque a batalha que se mantinha com os pianos era de outro carácter e outros preços e, por isso mesmo, eram destinados a outras classes sociais.

19.7. LUGO

O comércio musical lucense de final do século XIX tem vários locais de artigos variados que também oferecem instrumentos musicais e acessórios. Canuto Berea não chegou a consolidar uma sucursal oficial nesta cidade, ainda que manteve contatos com uma comerciante local. Talvez por isso não houve guerra publicitária, pois nenhuma das lojas estudadas por nós tinha pianos à venda. É possível que graças a isso, as três lojas anunciaram entre outros instrumentos, e de modo natural, cordofones dedilhados, de arco e os seus acessórios.

19.7.1. A tabacaria Ducha

Ao falarmos do cego bandurrista Gerónimo Ducha, estabelecido em Lugo, dizíamos que desde novembro de 1901 abre a sua tabacaria onde venderá cordas e plectros para cordofones de arco e de mão (ENdG, 1905a):



Im. 258: Anúncio de Gerónimo Ducha.
Fonte: El Norte de Galicia, 1905a.

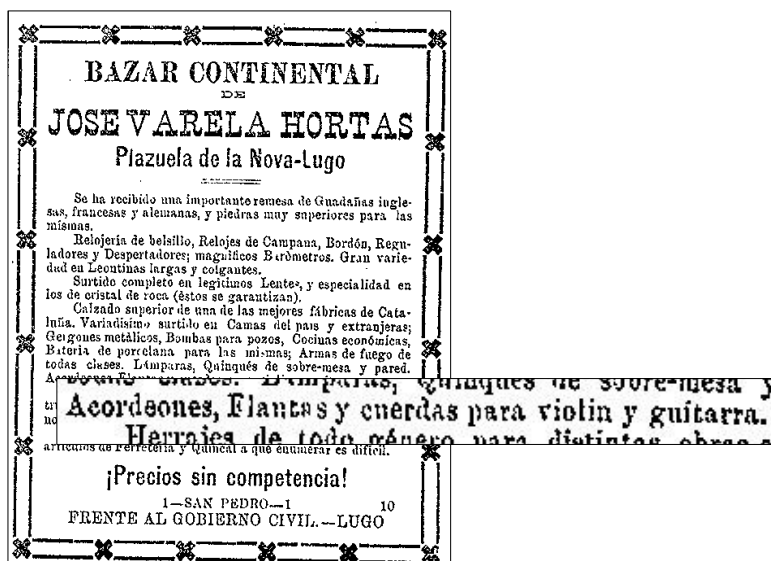
O nomeamento como vendedor de tabacos chega-lhe a Ducha em outubro de 1901, em 9 de novembro publica-se a notícia da abertura do negócio e já nos anos a seguir vemos anúncios de diversas mercadorias, que fazem da tabacaria um pequeno bazar de bagatelas e, sobretudo, em 1905, a publicidade das cordas para violino, guitarra, alaúde e bandurra, de tripa e de aço, além dos plectros marca "Concha", e possivelmente mais acessórios musicais de uso corrente que procuraria ter à venda para satisfazer a demanda dos lucenses (ENdG, 1901, 1905).

19.7.2. O bazar de José Varela Hortas

José Varela Hortas, comerciante lucense, foi um liberal admirador de Montero Ríos, vereador e presidente eventual da Câmara Municipal, e presidente da Câmara de Comércio (ER, 1891d; ELu, 1893b; EDdP, 1897c; EEdG, 1898). Ficou viúvo em 1890, quando a sua esposa Benita Balboa López morreu em 13 de abril. Era irmão da mestra por concurso público, na escola mixta de Tor, em Monforte, Concepción Varela Hortas (ER, 1892b; 1894c).

José Varela Hortas manteve em Lugo o bazar de quinquilharia chamado *Bazar Continental*, situado primeiro na rua de S. Pedro, n.º 52, depois na rua do Progreso, n.º 4 e, mais tarde, na rua de S. Pedro, n.º 1 e a Praça da Nova, hoje Praça de Ángel Fernández Gómez (ER, 1885a; 1894d).

No começo, o bazar não tinha à venda artigos musicais. É em 1890 que o anúncio do negócio inclui "Acordeones y flautas de boj y ébano" (ELu, 1890b). Já em 1894 vemos que anuncia, no meio do resto de materiais: "Acordeones, Flautas y cuerdas para violin y guitarra" (ER, 1894d). Em 1899 publica os anúncios dos fonógrafos, com capacidade de impressionar, além dos cilindros com música e em branco, ocarinas, violinos e acessórios (ER, 1899d). Varela Hortas morreu em 30 de abril de 1904 (ENdG, 1905b).



Im. 259: Anúncio do Bazar Continental de Lugo.
Fonte: El Regional, 1894d.

19.7.3. A perfumaria de Ubalda Ulloa

Finalmente, Ubalda Ulloa, também conhecida pela senhora Viúva de Seoane, anunciava em Lugo uma loja de perfumes e artigos

de toucador em 1885 onde, entre muitos dos objetos à venda, se incluíam cordas, acessórios de violino e "etc. etc." (ER, 1885b). A loja chamava-se *La reina de las flores* e é possível que já nesse ano o fornecedor das cordas e acessórios fosse Canuto Berea.

A loja estava situada na Praça Maior, n.º 13. Em 1889 aparecem Berea e Ulloa anunciando-se juntos mas sem formar sociedade, ela já situada na rua Real, n.º 1. Dez anos mais tarde, em 1899 Ubalda Ulloa é a vendedora oficial das obras de Montes em Lugo, com a perfumaria na Praça da Constituição (EA, 1889; ECdL, 1899). Durante um ano aparecerá a publicidade das obras de Montes no jornal *El Correo de Lugo* com um bom número de títulos. Os pontos de venda eram dois, um deles no armazém de música de Canuto Berea na Corunha, e o outro era a perfumaria de Ubalda Ulloa, anunciada como a Sra. Viúva de Seoane.

4 El Correo de Lugo

OBRAS MUSICALES

DEL MAESTRO COMPOSITOR

DON JUAN MONTES

RELIGIOSAS	Precio	RELIGIOSAS	Precio	RELIGIOSAS	Precio
<i>Oficio de difuntos y Misa de Requiem, 4 voces, organo y órgano.</i>		<i>Requiem a la Virgen, para voces solas ó con acompañamiento de órgano (premiada).</i>	8	<i>Para canto y piano:</i>	
<i>Imitatorio.</i>	7	<i>Ofertorio-musical, sobre el himno litúrgico</i>		<i>Así vienen andalucías, balada (premiada).</i>	50
<i>Parce (1.ª locución).</i>	4	<i>Ave marí stela, para órgano.</i>	1	<i>Dice como, id. (id.).</i>	60
<i>Tedet (2.ª locución).</i>	4			<i>Negra somera, id. (id.).</i>	60
<i>Misa.</i>	2			<i>Lanza de ferrina, id.</i>	60
<i>Dies irae.</i>	4			<i>Una noche en una de trigo, (id.).</i>	60
<i>Ofertorio.</i>	5			<i>O pensar do labrego, id.</i>	60
<i>Sanctus y Benedictus.</i>	8			<i>Las seis requetas.</i>	6
<i>Agnus y post comuio.</i>	5			<i>Para piano:</i>	
<i>Responso (No recordada).</i>	2			<i>Alborada (reducida de la de banda).</i>	8
<i>Requido.</i>	15			<i>Paseo doble (id.).</i>	12
				<i>Un loco, melancolía (con letra).</i>	2.50

POPULARES GALEGAS

POPULARES GALEGAS	Precio
<i>Para banda:</i>	
<i>Sanctos descriptivos (premiada).</i>	12
<i>Paseo en tres tiempos (id.).</i>	10
<i>Alborada en tres tiempos (id.).</i>	6
<i>Paseo doble (id.).</i>	8

PUNTOS DE VENTA { *En la Coruña.*—Almacén de música de Canuto Berea y Compañía, Real, 38.
En Lugo.—Perfumaria de la Sra. Viuda de Seoane, Plaza de la Constitución.

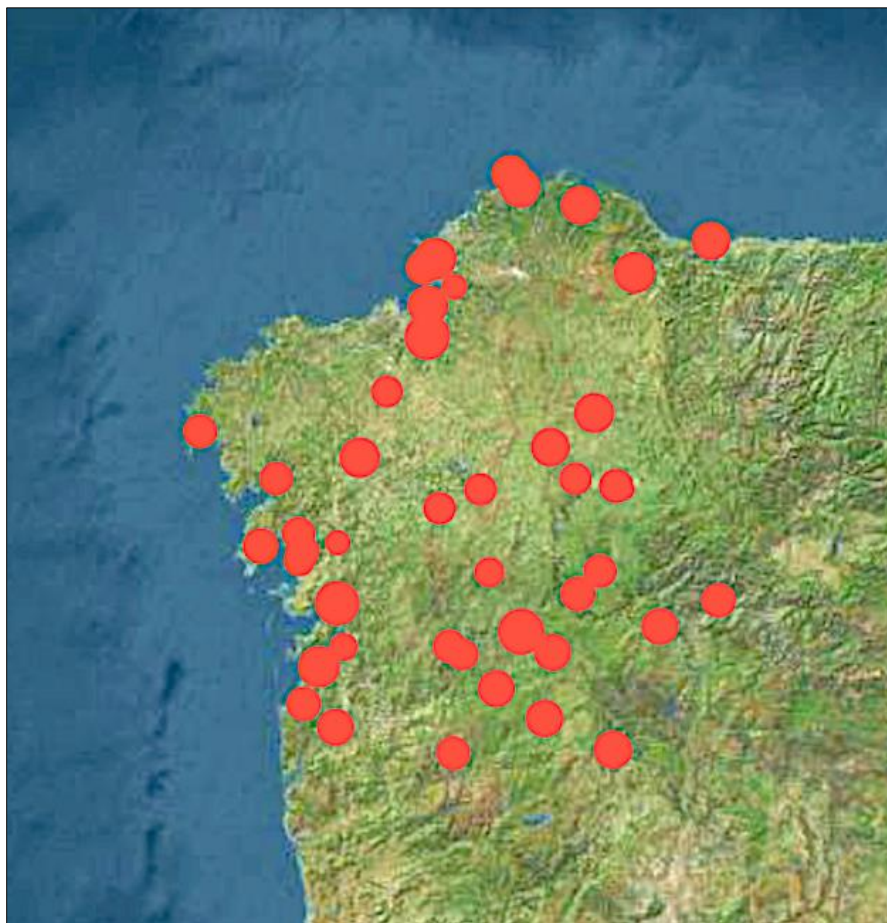
Im. 260: Anúncio de Berea e Ulloa. Fonte: El Correo de Lugo, 1899.

Talvez a eleição de Ubalda Ulloa como vendedora oficiosa de Canuto Berea em Lugo tivesse a ver com o seu bom desempenho como comerciante e a boa fama da sua loja na cidade. A sua perfumaria, além de todos os artigos mencionados na publicidade, foi

também receptora da subdelegação da *Compañía de Fósforos* e representante do sabão *La Toja* em Lugo (ER, 1897b, 1905). Contudo, parece-nos que Canuto Berea não chegou a consolidar uma sucursal em Lugo. O seu pianista afinador Mariano Puig recebe os avisos na casa compostelana de Pedro Landa Álvarez, lucense que anos mais tarde seria o representante, este sim associado, de Canuto Berea em Compostela (ENdG, 1904b; LI, 1920). Vemos aqui um anúncio desta sociedade que saiu no jornal *La Integridad*:

Canuto Berea
(CASA FUNDADA EN 1853)
Unico depositario en Galicia
de los célebres pianos
STEINWAY RONISCH
GUSSÓ (S. F. H. A.)
Y DE LA
PIANOLA-PIANOS-TEMODISTA
"The Aeolian,,
ARMONIUMS
VENTAS A PLAZOS
INSTRUMENTAL COMPLETO
para
BANDA Y ORQUESTA
ALQUILER-CAMBIOS-REPARACIONES
Pidanse precios al representante de la casa
D. P. Landa y Alvarez
SANTIAGO

Im. 261: Anúncio de Berea e Landa em Compostela. Fonte: *La Integridad*, 1920.



Im. 262: Mapa com os lugares onde se acharam informações relativas à viola/guitarra na Galiza.

CONCLUSÕES

Os documentos analisados -os fundos de partituras, a atividade violeira e comercial, os intérpretes e compositores, e os seus recitais, os agrupamentos e formações camerísticas, as referências bibliográficas, literárias e iconográficas- provam a existência de atividade guitarrística galega desde os seus antecedentes instrumentais medievais, passando por todas as épocas históricas e artísticas até à atualidade. Tanto no âmbito popular quanto no académico, o uso da guitarra/viola e outros cordofones dedilhados adquire um carácter próprio na Galiza, quer por interpretar música de sabor galego, quer pelo papel social e cultural que estes instrumentos tiveram na nossa história musical, pelo que podemos falar de uma guitarra galega.

Os fundos de partituras analisados põem de relevo que os repertórios dos intérpretes galegos estavam ligados à música para guitarra/viola de toda a península e de todo o continente. Assim, as formas musicais estudadas respondem ao seu contexto europeu, evidenciando-se que o exercício da transcrição é uma das fontes principais da música para guitarra, que o acompanhamento do canto e outros instrumentos melódicos é uma das suas funções principais, e que o desenvolvimento como instrumento solista, dotado de compositores com obra original tem sido parelho ao do resto da Europa.

A palavra 'cítara' (do grego *kithara*) como termo de significado genérico que se mantém ao longo dos tempos, ajuda a entender a sua aplicação a instrumentos de diversas, e mesmo opostas, características. E a sua equivalência com o outro vocábulo, 'viola' (do occitano, *viula*), explica o atual trinome guitarra/viola/violão. Do mesmo modo, o estudo dos termos geográficos, ou corônimos, explica as diferentes expressões com que foi conhecido o instrumento na Europa ao longo dos séculos. Também se reconhece um elemento político, que não científico nem musicológico, dentro das

denominações: guitarra espanhola, viola francesa, guitarra inglesa, guitarra portuguesa, guitarra/viola galega.

A existência de cordofones dedilhados de braço na península Ibérica verifica-se desde os séculos II-III na estela funerária da jovem lusitana Lutátia Lupata. Este facto implica o emprego de cordofones de braço entre os povos ibéricos romanizados, antes da chegada dos árabes. O vazio documental até ao século XII impede realizar um traçado do uso de cordofones dedilhados de braço, mas não impede inferir que algum uso deveu haver, pois sem ele não se explicaria o esplendor medieval, cúmulo da cultura, da música e do poder político do Reino da Galiza durante os séculos XII, XIII e XIV.

As cantigas medievais galego-portuguesas evidenciam a existência de músicos profissionais a tocarem cordofones dedilhados de braço, antecedentes das guitarras/violas, *a solo* ou em pequenos conjuntos. Deste elevado número de profissionais infere-se um ainda mais elevado número de músicos amadores na época medieval galega. Esses documentos, bem como as partituras conservadas, mostram numerosas pegadas de diversos tipos de cordofones dedilhados de braço tanto nas cidades quanto no rural, em edifícios civís e religiosos, ao longo de sete séculos de história da Galiza, desde o XII até ao XVIII.

Propõe-se uma nova classificação dos cordofones dedilhados de braço baseada na construção e forma básica das caixas de ressonância: 1) caixa circular ou oval, de um círculo, 2) caixa com cintura, de dois círculos e 3) caixa em forma de lágrima ou pêra, de três círculos. No primeiro apartado entram os alaúdes, no segundo as violas/guitarras/citolas e no terceiro, os cistres.

As guitarras/violas do século XV são derivadas das citolas/violas medievais. Uma outra mudança parelha ao início da Idade Moderna é que as citolas, de lados angulosos, desaparecem da iconografia. As últimas são do século XIII. Mas as violas renascentistas conservam a construção em forma de oito que se vê nas representações posteriores. Na passagem da citola medieval à viola renascentista, possivelmente durante o s. XIV como se aprecia na representação de S. Francisco de Betanços, produz-se a mudança de posição da mão direita, que permite um ataque sobre as cordas de cima para baixo, conseguindo desenvolver assim a técnica do rasgado.

O relacionamento Galiza-Portugal fica de relevo através da já estabelecida ligação entre artistas galegos e portugueses. Também através do testemunho dos padres Benito Feijó e Torres Villarroel. E no século XIX através da família Torres Adalid e as partituras impressas em Portugal ou de música portuguesa existentes nos diferentes fundos galegos. Os vilancicos são um elo de união galego-português, pois as suas representações com personagens galegas eram populares em Lisboa durante os séculos XVII e XVIII. E estabeleceu-se o relacionamento de guitarristas galegos com outros guitarristas espanhóis e portugueses.

O manuscrito barroco para viola/guitarra de cinco ordens, conservado no Museu de Ponte Vedra, é uma amostra da prática musical guitarrística no s. XVIII. A sua conservação no meio de outras partituras do s. XIX indica que poderia ter sido uma herança familiar, como acontece noutros fundos galegos pertencentes a particulares em que o conjunto de partituras remete para intérpretes anteriores no tempo. Este é um dos documentos destacados na tese.

A grande transformação da sociedade europeia após a Revolução Francesa teve na Galiza efeitos sociais e musicais semelhantes aos acontecidos na Europa. Representada no Senhor de Montenegro de Valle-Inclán, há na primeira metade do século uma época *Biedermeier* galega. As reuniões burguesas, os serões familiares e os relacionamentos económicos e políticos impõem-se no mundo *Biedermeier* valleinclaniano ligados à atividade musical.

O fundo Valladares é produto dessa intensa atividade cultural e familiar, iniciada já no s. XVIII. Os fundos de Torres Adalid e Canuto Berea são também produto de uma grande atividade comercial que começava a despontar na Corunha. O Caderno do Francês e o fundo da catedral de Lugo procedem de uma atividade musical com elementos militares e religiosos. Assim os estamentos sociais da burguesia, o liberalismo, o militar e o religioso influem e produzem neste século música para guitarra, entrelaçada com a música popular galega, peninsular e europeia.

Os fundos revelam a condição dos colecionadores. Neles achase a peça de Avelina Valladares, primeira obra descoberta, para guitarra, escrita por uma mulher galega no século XIX e um método

manuscrito e anónimo, por enquanto um dos mais antigos métodos para guitarra originais conservados nos arquivos galegos. Na segunda metade do século aparecem mais métodos para guitarra, e quatro moinheiras, duas da primeira e outras duas da segunda metade. Várias sonatas e obras não catalogadas de diversos autores, e mais música de guitarristas mulheres.

Neste século continua a variedade instrumental dos cordofones dedilhados de braço na Galiza. Nos arquivos da primeira metade conservam-se obras para guitarra/viola de cinco ordens e andando o século fazem-se populares os cordofones de plectro tais como cistres (guitarra inglesa e portuguesa), bandolins, bandurras e novos alaúdes. Também haverá cítaras como instrumento diferenciado e a palavra aplicada de modo genérico aos cistres para referir a guitarra portuguesa. Conservam-se quatro guitarras originais, três delas possivelmente construídas na primeira metade do século, nas décadas centrais. E uma quarta que é instrumento mais próprio da construção do último terço do século.

O mais destacável do amplo grupo de intérpretes amadores da segunda metade do século é a ligação direta com a viola/guitarra das mais importantes personalidades galeguistas: desde Juan Manuel Pintos, passando por Rosália Castro e Ovidio Murguía, até ao próprio Daniel Castelao. Também Curros Enríquez ficou ligado à guitarra pela moinheira do seu amigo Cesáreo Alonso Salgado sobre a que compôs a letra da famosa *Cântiga*, mais conhecida pelo título popular *Uma noite na eira do trigo*.

A lenta e ineficaz implementação do ensino dependente do ministério público estatal inaugurou o conservatório de Madrid e deixou nas mãos das deputações, municípios, universidades, associações privadas e particulares a organização e gestão do resto de necessários centros musicais. Na Galiza isso significou que somente nalgumas cidades havia um ensino regulado, mas insuficiente, de música, que dependia da vontade das entidades anteditas. As escolas para crianças cegas, surdas e mudas foram os primeiros estabelecimentos de ensino onde a música não era só uma matéria permanente, mas uma autêntica formação musical orientada ao futuro laboral do estudantado.

Outros centros de ensino foram realizados com capital privado, como o Liceu de Cee, construído e financiado com os fundos que Fernando Blanco de Lema doou à vila. Lá o ensino de música era também essencial e o conjunto de instrumentos que ainda se conserva reflete o interesse com que se ministravam todas as especialidades. O número e tipo de guitarras/violas originais da primeira década do s. XX fazem do Liceu ceense um dos maiores centros guitarrísticos galegos. E o Museu da Fundação Fernando Blanco constitui um exemplo de dedicação e conservação de elementos educativos científicos, artísticos e musicais.

Os fundos de música para guitarra da segunda metade do século contêm muita música de autor para guitarra só, quase sempre baseada em temas populares, operísticos, de zarzuela, balé ou teatro. Mas também há música popular galega e música de autoria desconhecida, conservada em manuscritos. A diferença com os fundos da primeira metade é o incremento de autores e autoras guitarristas e o paulatino abandono de alguns tipos de danças europeias muito comuns na primeira metade, como a contradança, o rigodão e o galope. Estas danças vieram a ser substituídas, entre outras, pela valsa, a mazurca e a polca.

As formações camerísticas, duos, trios, quartetos, pequenas orquestras e também formações orquestrais populares com mais de 20 e até 40 membros, organizam-se por todo o território galego. Desde as cidades mais importantes na época, quanto nas vilas pequenas, sobretudo nas costeiras mas também algumas do interior. A grande época dos cordofones de plectro e os seus agrupamentos, onde sempre há presença de guitarras/violas, chega no último terço do século XIX, continuando no primeiro terço do XX. O desenvolvimento espetacular deste fenómeno aconteceu em torno das sociedades populares de recreio e ligado ao desenvolvimento dos orfeões e coros, que impulsaram o cultivo da música como meio de formação educativa das famílias operárias galegas.

Em paralelo, mas sendo agrupamentos mais antigos, desenvolve-se o fenómeno das Tunas, que no último terço do século adquirem a forma administrativa de associações universitárias, com cargos diretivos e presidente, cujos objetivos eram os de formar o

agrupamento e realizar concertos e giras. É importante lembrar que na Galiza temos notícias de estudantes universitários a tocarem guitarras/violas desde o s. XVI, e que a palavra 'tuna' emprega-se em Portugal para os agrupamentos de músicos populares.

As conclusões anteriores levantam a suspeita de se as tunas seriam agrupamentos musicais bem mais antigos do que conhecemos hoje, não necessariamente ligados às Universidades, que fariam parte da tradição popular galega de agrupamentos musicais com ampla representação dos cordofones dedilhados de braço. Tendo em conta as numerosas representações iconográficas camerísticas, algumas delas inclusive pequenas orquestras, desde o s. XII até ao XIX, parece haver uma continuidade neste tipo de formações que sempre estiveram ligadas às violas/guitarras. O numeroso grupo de guitarristas amadores que também eram pintores e literatos, pertencentes à segunda metade do século XIX, indica a continuidade da integração da guitarra/viola como instrumento de formação musical e artística entre as outras artes liberais, que desde os primórdios do século vinham desenvolvendo os polígrafos intelectuais galegos.

No referente à violaria galega, estabelecemos um estado da questão inicial que necessariamente deverá ser desenvolvido em posteriores trabalhos. As informações analisadas limitam-se aos indícios do comércio da madeira galega nos séculos XVI e XVII, e os violeiros galegos desde a segunda metade do s. XIX. Com esses dados parece evidente que é precisa uma pesquisa aprofundada e específica a traçar a possível linha histórica entre a prática musical galega dos cordofones e a construção dos instrumentos com a matéria prima mais importante do país.

Por último, os numerosos armazéns de música nas cidades que vendem guitarras/violas e outros cordofones dedilhados, além dos seus respectivos acessórios e partituras, fornecem também espaços para o encontro musical, a formação de redes de músicos e oferecem um final do século XIX protagonizado por uma intensa atividade e o interesse do comércio guitarrístico e, portanto, da guitarra na Galiza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABC (1935). Informaciones musicales. Los conciertos en la Protección al Trabajo de la Mujer. Madrid: 20 de dezembro, 52. Disponível em: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1935/12/20/052.html>.
- Abel Vilela, A. (2012). Fundación dos capeláns e gardas do Stmo. Sacramento en Lugo. *Lucensia*, 44, 53-68.
- Abreu, P. (2012). La edición musical en Vigo en la primera mitad del siglo XX: Manrique Villanueva. Em Capelán, Costa, Garbayo e Villanueva (Eds.). *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia. Metodoloxías para o estudio*, 477-501. Ponte Vedra: Deputación de Pontevedra.
- Abreu Bertodano, J. A. (1740-1752). *Coleccion de los tratados de paz, alianza, neutralidad, garantia...* Madrid: Peralta, Marín e Zúñiga. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Abril, E., Alcaide, M e Gutiérrez, B. (2017). Los talleres de violeros y guitarreros por dentro. Em Nieto, J. A. (Coord.), *Los violeros de Madrid en la Edad Moderna*, (95-128). Madrid: Vision Libros.
- Acker, Y. (2000). *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Acuña, X. E. (2000). *As imaxes de Castelaio. Fotobiografía*. Vigo: A Nosa Terra.
- Adcock, A. (2007-2019). Biography 1: London. Blog. Disponível em: <http://www.abrahamadcock.com/biography-1-london>.
- Adrio Menéndez, J. (1935). *Del Orense antiguo*. Ourense: Imprensa "La Popular". Ed. Fascimular de 2001, Concellería de Cultura do Concello de Ourense.

- Afonso X. (1491) *Siete Partidas con las adiciones de Alfonso Díaz de Montalvo*. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Afonso X (1992). *Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial, ms. escurialense T.I.1*. Madrid: Castalia.
- Aldayturriaga Miera, C. (2015). *El ambiente musical de Logroño en la Bella Época 1880-1914*. Tese de doutoramento. La Rioja: Facultad de Letras y de la Educación. Universidad de La Rioja. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=45990>.
- Alén Garabato, M. P. (1997). *Historia da Música Galega*. Vigo: A Nosa Terra.
- Alén Garabato, M. P. (2001). Juan Montes y su correspondencia con Canuto Brea (1871-1874). *Lucensia*, 22, 123-142.
- Alén Garabato, M. P. (2002a). Canuto Brea Rodríguez (1836-1891), impulsor de la actividad musical en Galicia. Em Fernández, González e Martínez (Eds.). *Universitas. Homenaje a Antonio Eiras Roel*, 2 (235-245). Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Alén Garabato, M. P. (2002b). El Fondo "Canuto Brea". Un acercamiento a su "Archivo de Documentación". Correspondencia con E. de Arana, J. Montes y A. Romero. Em Lolo, B. (Ed.). *V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000)*, 1 (395-408). Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Alfeirán Rodríguez, X. et al. (2000). *Murguía e o Arquivo do Reino de Galicia*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Patrimonio Cultural, Xunta de Galicia.
- Allegue Otero, G. (2001). A Rúa Nova: Crónica familiar (I). *Cuadrante, revista de estudos valleinclanianos e históricos*, 2, 23-34.
- Allegue Otero, G. (1993). *Eduardo Blanco Amor (biografía). Diante dun xuíz ausente*. Vigo: Nigra.
- Alma Gallega (1937). Rondalla social que dirige C. Bóveda Amor. Extraordinario 20º aniversario da Casa de Galiza. Montevideo: dezembro, 50. Em *Alma Gallega* (2006). Ed. facsimile.

- Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Almanak Laemmert. Anuario Commercial, Industrial, Agrícola, Profissional e Administrativo* (1926). Vol. 1, 715-716. Rio de Janeiro.
- Almanaque. Pliegos de cordel, tradición oral, romancero*. (2014). El Curro marinero, el cachirulo y rondeñas para cantar. Blog: 7 de janeiro. Disponível em: http://adarve5.blogspot.com/2014_01_01_archive.html.
- Almanaque. Pliegos de cordel, tradición oral, romancero*. (2018). La canción del Pilili y lo esquivo de una dama. Blog: 15 de maio. Disponível em: <http://adarve5.blogspot.com/2018/05/la-cancion-del-pilili-y-lo-esquivo-de.html>.
- Almuinha, R. P. (2003). As gravações de Aires d'a Terra em 1904 ou o nascimento da história da música gravada na Galiza. *Murguía*(4), 29-46.
- Almuinha, R. P. (2008). *A la Habana quiero ir: los gallegos en la música de Cuba*. Santiago de Compostela: Sotelo Blanco.
- Alonso González, C. (1998). *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Alonso Salgado, L. (1987). *Ortigueira. Crónica gráfica de la Villa Condal*. Corunha: Deputación provincial.
- Álvarez Blázquez, X. M. (1952). *Escola de Poesia Galega*, 2 v. Vigo: Galaxia. Reedición de 2008.
- Álvarez Lebrede, C. (2007). *Música e sociedade en Ribadeo (1900-2000)*. Lugo: Deputación Provincial.
- Álvarez López, M. (2004). *Rondallas brigantinas. 25 años de la agrupación musical "Carlos Seijo"*. Betanços: LUGAMI Artes Gráficas.
- Álvarez Martínez, M. R. (1982). *Los Instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: Los cordófonos*. 3 t. Tese de doutoramento. Madrid: Departamento de Historia del Arte. Universidad Complutense.
- Amado Carvalho, L. G. (2012). *Proel e O Galo e poesia e prosa galega completa*. Barcelona: Edições da Galiza. [Rodal e

- Vasques (Coord. ed.), Montero Santalha (Coord.) e Rei-Samartim (Adap.)].
- Amoedo Portela, A. (2019). *El piano en la obra de Reveriano Soutullo Otero (1880-1932)*. Tese de doutoramento. Valência: Facultat de Belles Arts. Universitat Politècnica de València. Disponível em: <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/133997>.
- Andrade Malde, J. (2010). *Andrés Gaos. El gallego errante*. Corunha: Vereda.
- A Noite* (1933). Julio Mirelis Garcia. Rio de Janeiro: 10 de janeiro, 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>.
- A República* (1890). Porto: 22 de junho, 2. Disponível em: <http://purl.pt>.
- Anglés, H. e Subirá, J. (1951). *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*. 3 v. Barcelona: Instituto Español de Musicología.
- Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o Directorio de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de Ultramar, de los estados hispano-americanos y de Portugal* (1881-1911). Madrid: Bailly-Baillière e Riera. Disponível em: Biblioteca Nacional de Espanha.
- Anuario general de España. Comercio, industria, agricultura, ganaderia, mineria, propiedad, profesiones y elemento oficial* (1912-1978). Barcelona: Anuarios Bailly-Baillière y Riera reunidos. Disponível em: Biblioteca Nacional de Espanha.
- Anuario general de España. Comercio, industria, agricultura, ganaderia, mineria, propiedad, profesiones y elemento oficial* (1913). Barcelona: Anuarios Bailly-Baillière y Riera reunidos.
- Anuario regional descriptivo, informativo y seleccionado de la industria, comercio, agricultura, profesiones, arte y turismo del Norte de España. Galicia, Asturias, Santander y Vascongadas* (1932). Anuarios regionales de España. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Areas Domínguez, D. (2010). A Fundación Fernando Blanco de Lema de Cee e o seu Museo-Colección. *Adra*(5), 135-144. Disponível em: <http://www.museodopobo.gal/web/revista-adra.php>.

- Arana Martija, J. A. (1998). La edición musical en Bilbao. *Bidebarrieta: revista de Humanidades y Ciencias Sociales de Bilbao*(3), 221-232.
- Arana Pérez, R. d. (1881). Músicos gallegos. Apuntes biográfico-bibliográficos, II. *El Correo Gallego*. Ferrol: 25 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- Araujo, J. (1995). *Bosquejo histórico, político y religioso del antiguo reino de Galicia*, Viveiro: Seminario de Estudos "Terra de Viveiro".
- Araújo Iglesias, M. A. (1994). Un sociólogo mindoniense: Xosé M^a Salaverri, S.J. (1859-1926). *Estudios mindonienses*(10), 341-367.
- Araújo Iglesias, M. A. e Gil Sousa, X. A. (1992). Xoaquín Salaverri, S.J., 1892-1992. *Estudios mindonienses*(8), 473-494.
- Arca Caldas, O. (1999). As dúas mulleres de Castelao. *A Estrada: Miscelánea histórica e cultural*(2), 9-47. Disponível em: <http://miscelanea.aestrada.com>.
- Ares Espiño, J. (2016). *Carlos López García-Picos. Música a orillas del Atlántico*. Compostela: Xunta de Galicia, Concello de Betanzos, Universidade de Santiago de Compostela.
- Ares Espiño, J. (2018). La banda municipal de Betanzos y los inicios musicales de Carlos López García-Picos. Em Garbayo, J. e Capelán, M. (Eds.). *Ollando ó mar: música civil e literatura na Galicia Atlántica (1875-1950)* (181-204). Pontevedra: Museo de Pontevedra.
- Ares Vázquez, N. (1984). No bicentenario de Castinande. Notas encol dun pintor e dun topónimo. *Grial*, XXII(85), 359-362. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>.
- Arias, M. C. (2014). Escritoras insignes en el Monasterio de la Anunciada. Villafranca del Bierzo (León). Em Peláez del Rosal, M. (Ed). *Congreso internacional Las Clarisas: Ocho siglos de vida religiosa y cultural (1211-2011)*. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos. Disponível em: <http://franciscanismoandalucia.blogspot.com/2016/08/indice-y-articulos-pdf-cursos-de-verano.html>.

- Arnaut de Zwolle, H. (1460). *Libri duo de motibus planetarum per instrumenta manualiter mota. Hujusce operis initio haec antiqua manu annotata reperias*. Manuscrito. Disponível em: www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b90725989.
- Arquivo Histórico Provincial de Ourense. (s. d.). *Esplicacion de los rudimentos de música apropiada á la guitarra para el uso de A. V. Ms*. Ficha disponível em: <http://arquivo.galiciiana.gal/arpadweb/gl/consulta/registro.do?id=1546031>.
- Arriaza, J. B. (1810). *Poesias patrioticas*. Londres: T. Bensley. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Artaza Montero, M. M. (1993). *A Xunta do Reino de Galicia no final do Antigo Réxime (1775-1834)*. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Ascarelli, A. (1976). Caracciolo, Luigi. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigicaracciolo_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigicaracciolo_(Dizionario-Biografico)).
- Ascarza, V. F. (1917). *Anuario del Maestro para 1917*. Madrid: El Magisterio Español. Disponível em: Biblioteca da Galiza. Cidade da Cultura. Cota IDP-S-119. Compostela.
- Atizador (1809). Señor Redactor. *Semanario Político, Histórico y Literario de La Coruña*(14), 328-331.
- Au, S. (1978). The Shadow of Herself: Some Sources of Jules Perrot's "Ondine". *Dance Chronicle*, 2(3), 159-171.
- Avendaño, J. (1846). *Manual completo de instrucción primaria, elemental y superior para uso de los aspirantes á Maestros y especialmente a los alumnos de las escuelas normales de provincia*, III, 2ª parte. Madrid: José González y Compañía.
- Axeitos, X. L. (1995). *Rafael Dieste: 1899-1981. Unha fotobiografía*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Ayuntamiento de Doneztebe. (s. d.) Personajes Ilustres. Disponível em: <http://www.doneztebe.eus/es/santesteban/historia/personajes-ilustres/> (20/08/2016).
- Azaustre Serrano, M. d. C. (1982). *Canciones y romances populares impresos en Barcelona en el siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Azcárate, J. M. (1965). El Hospital Real de Santiago: La obra y los artistas. *Compostellanum*, 10(4), 508-522. Santiago de Compostela: Instituto Teológico Compostelano.
- Ballesteros Robles, L. (1912). *Dicionário biográfico Matritense*. Madrid: Ayuntamiento. Disponível em: <http://bibliotecavirtualmadrid.org>.
- Baltar, F. (1876). *El polo del contrabandista*. Madrid: A. Romero. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Baluja Arestio, T. e Ron Güimil, P. (2006). Estudo e restauración dos óleos sobre cobre e lousa da sancristía de San Martiño Pinario. Em Fernández, E. e Monterroso, J.M. (Dirs.), *Arte beneditina nos camiños de Santiago: Opus Monasticorum II* (193-202). Santiago de Compostela: Consellería de Innovación e Industria.
- Barbierato, R. (2008). Le carte del flautista Antonio Fontana: musicisti, nobili e borghesi nella Cremona dell'Ottocento. *Strenna dell'Adafa*(48), 135-149. Disponível em: <http://www.adafa.it/strenna%202008.pdf>.
- Barreiro, A. (1947). *La ruta de "La Casa de la Troya". Estampas, sugerencias y recuerdos*. Madrid: Talleres Tipográficos Emos.
- Barreiro Fernández, X. R. (1965). Abadologio del monasterio beneditino de San Martín Pinario en Santiago de Compostela (1607-1835). *Stydia Monástica*, 7(1), 147-188.
- Barreiro Fernández, X. R. (2008a). A contribución do clero á guerra da independencia de Galicia (1808-1809). Em Pérez, S. (Coord.), *Plenitudo veritatis: homenaje a Mons. Romero Pose* (625-652). Santiago de Compostela: Instituto Teológico Compostelano.
- Barreiro Fernández, X. T. (2008b). Estudo introdutório. Em Castro López, M. *Almanaque gallego*. Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Barros Presas, N. (2015). *La vida musical en la ciudad de Pontevedra (1878-1903)*, v. I. Tese de doutoramento. Oviedo: Universidad de Oviedo.

- Bartlet, M. E. C. (2001). Méhul, Etienne-Nicolas. Em Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16, (2º ed., 277-285). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Bassal, J. e Tortella, J. (2015). *Historia del violoncelo en Cataluña*. Sant Cugat: Editorial Arpeggio.
- Benito, A. d. *Restauraciones. Restauración de la guitarra “Vda. e Hijos de González” Madrid, 1870*. Blog do luthier Asier de Benito. Disponível em: <http://asierdebenito.com>.
- Benso, M. C. e Cid, R. M. (2007). Los expedientes de las estudiantes de bachillerato. Una fuente básica para el estudio del alumnado femenino de los institutos. Ourense como ejemplo (1900-1930). Em *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*(26), 437-470. Disponível em: https://xenero.webs.uvigo.es/profesora/carmen_benso/mujeres.pdf.
- Berton (1802). *El delirio, ó las consecuencias de un vicio*. Ópera cómica. Madrid: Repullés. Disponível em: <https://books.google.com> (12/01/2018).
- Bíblia Católica*. (s. d.). Blog. Disponível em: <http://bibliacatolica.com.br> (01/02/2011).
- Bíblia em Hebraico Transliterado*. (s. d.). Blog. Disponível em: <http://hebraico.pro.br> (18/10/2016).
- Bíblia Online*. (s. d.). *Ester* 4, 4-5. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/et/4> (29/06/2018).
- Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. (s. d.). Espronceda. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/portales/jose_de_espronceda/autor_cronologia.
- Biscainho-Fernandes, C.-C. (2017). *Fernando Osorio do Campo. Unha vida sen treguas*. Ferrol: Edicións Embora.
- Blanco Torres, R. (1929). Dos orensanos olvidados. Em *Arazaa. Boletín de la Asociacion Protectora de la Cultura Gallega*, 1. Montevideo: Julho.
- Bluteau, R. (1712-28). *Vocabulario Portuguez & Latino...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus. Disponível em: <http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1> (05/12/2017).

- Boalch, D. H. e Williams, P. (2001). Claviorgan. Em Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6, (2º ed., 21-22). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Bogaard, T. (2013). *A comprehensive portfolio of labels for the Telesforo Julve*. Arquivo PDF publicado na Internet com data 08/10/2013 (02/09/2019). Disponível em: <https://manualzz.com/doc/8060668/a-comprehensive-portfolio-of-labels-for-the-telesforo-julve>.
- Boletín Alzapúa* (1999a). Datos biográficos del maestro Santiago Nebot Boigues. *Boletín Alzapúa(0)*, 14. Madrid: Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro. Disponível em: <http://revistaalzapua.es/revista.php?disp=posts&paged=3>.
- Boletín Alzapúa* (1999b). Necrológica del maestro Santiago Nebot Boigues. *Boletín Alzapúa(0)*, 13. Madrid: Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro. Disponível em: <http://revistaalzapua.es/revista.php?disp=posts&paged=3>.
- Boletín Alzapúa* (1999c). Capricho, mazurca de concierto para bandurria y guitarra por Santiago Nebot. *Boletín Alzapúa(0)*, 20-25. Madrid: Federación Española de Guitarra e Instrumentos de Plectro. Disponível em: <http://revistaalzapua.es/revista.php?disp=posts&paged=3>.
- Boletín Bibliográfico Español y Estrangero. Tomo primero correspondiente al año de 1840* (1843a). Madrid: Libreria Europea. <https://books.google.com> (23/03/2018).
- Boletín Bibliográfico Español y Estrangero. Tomo tercero correspondiente al año de 1842* (1843b). Madrid: Libreria Europea. <https://books.google.com> (23/03/2018).
- Boletín Bibliográfico Español y Estrangero. Tomo quinto correspondiente al año de 1844* (1845). Madrid: Libreria Europea. <https://books.google.com> (23/03/2018).
- Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense* (1931), IX. Ourense: Comisión de Documentos Históricos y Artísticos.
- Boletín Histórico del Ejército* (2003). Documentos relativos a la Guerra Guaranítica. Montevideo: Comando General del

- Ejército. Estado Mayor del Ejército. Departamento de Estudios Históricos. Disponível em: <http://www.artigas.org.uy>.
- Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* (1848a). Corunha: 17 de fevereiro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* (1848b). Corunha: 13 de abril, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* (1848c). Corunha: 27 de julho, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Boletín Mercantil e Industrial de Galicia* (1848d). Corunha: 19 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Boletín Musical*. (1917). El himno de Riego. Madrid: 16 de junho, 163-164. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es/>.
- Boletín Oficial de la Provincia de La Coruña* (1852). Corunha: 8 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Boletín Oficial de la Provincia de Lugo* (1854). Lugo: 21 de julho, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Bordas, C. (Com.). (1993). *La guitarra española. The Spanish guitar. The Metropolitan Museum of Art. New York. Museo Municipal, Madrid (1991-1992)*. Nova Iorque-Madrid: The Metropolitan Museum of Art-Ópera Tres.
- Bordese, F. G. (2017). *Biografía y catálogo de las obras del Padre Grenón S. J.* Córdoba: Revista del Archivo Fotográfico. Disponível em: https://www.academia.edu/36004156/Biografía_y_Catálogo_de_las_obras_del_Padre_Grenón_S.J.
- Borobó (1999). *A cantora do Sar. Da man de Rosalía e co seu patronato*. Padrão: Fundación Rosalía de Castro.
- Botrel, J.-F. (2001). El género de cordel. Em Díaz Viana, L. (Coord.). *Palabras para el pueblo, 1*, 41-69. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Braga, A. V. (1959-1960). Mestres de pedraria no reino da Galiza, assistentes em Guimarães. *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, 20(1-4), 397-408.
- Briso de Montiano, L. (2018). Una parte de la biblioteca personal de Dionisio Aguado en el legado de Rosario Huidobro. *Roseta*.

- Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*(12), 114-164.
Disponível em: <http://sociedadespagnoladelaguitarra.com>.
- Bueno, S. (1958). *Costumbristas cubanos del siglo XIX*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Bugallal Marchesi, J. L. (1951). *El sentimiento lírico materno en la pintura de Ovidio Murguía*. Corunha: Real Academia Galega.
- Bugallal Marchesi, J. L. (1971). La pintura militar de Victor Morelli. *Abrente. Revista de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora del Rosario*(3), 33-58.
- Caamaño Martínez, J. M. (1957). La portada de San Jerónimo en Compostela, *Cuadernos de Estudios Gallegos*(12), 167-178.
- Cabanes, F. X. d. (1830). *Guía general de correos, postas y caminos del Reino de España con un Mapa itinerario de la Península*. Madrid: Miguel de Burgos. Disponível em: <https://books.google.com> (27/12/2017).
- Cabano Vázquez, J. I. (Dir. e ed.). (2002). *A imprenta en Galicia. Século XIX*, 2 v. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Cabeza de León, S. e Fernández-Villamil, E. (1997). *Historia de la Universidad de Santiago de Compostela*. Corunha: Losa.
- Cabezón, A. d. (1578). *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*. Madrid: Hernando de Cabezón. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Cabral, P. C. (1999). A guitarra portuguesa, *Um século de fado (Col.)*. Espanha: Ediclube.
- Cal y Cante* (2017). 1897. Juan de la Peña y Eduardo Ojel, tocaores de Morón, actúan en Burgos. Blog: 26 de dezembro. Disponível em: <http://calycante.blogspot.com/2017/12/1897-juan-de-lapena-y-eduardo-ojel.html>.
- Calahorra Martínez, P. (1977). *Historia de la Música en Aragón (Siglos I-XVII)*. Saragoça: Librería General. Disponível em: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/02/_ebook.pdf.
- Calbet, J., Hervás, C. e Guerrero, L. (2008). Metges de Catalunya morts durant la guerra civil y la repressió franquista: Resultats preliminaris. Em *Gimbernat*(50), 109-118. Disponível em: <https://www.raco.cat/index.php/Gimbernat/article/view/139770>.

- Calvo Manzano, M. R. (1986). *El arpa en el renacimiento español*. Madrid: Fundación Banco Exterior.
- Calvo Manzano, M. R. (1999). Ruiz de Ribayaz, Lucas. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 9, (481-482). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Cambeiro Alís, C. (2015). *Manuel Quiroga Losada: estudio analítico de su vida y obra musical*. Tese de doutoramento. Compostela: Facultade de Xeografía e Historia. Universidade de Santiago de Compostela.
- Campo Castro, J. T. (1890). *Nuevo método en cifra para guitarra doble, octavilla, bandurria ó cítara de seis órdenes*. Madrid: Campo Castro. Reimpressão da edição de 1872. Disponível em: <http://bdh.bne.es/>.
- Campo Castro, J. T. (1894?). *Breve método para tocar por música bandurria, laúd, octavilla, guitarra de doce cuerdas y cítara de seis órdenes*. Madrid: Campo Castro. Disponível em: BNE, cota: MP/1782/12.
- Canals Yturain, J. M. (1841). *Manual de Hacienda*, 2 v. Madrid: Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos. Disponível em: <https://books.google.com> (04/08/2014).
- Canals Yturain, J. M. (1887a). Soneto. *Galicia Moderna*. Havana: 23 de janeiro, 5. Em Alonso Girgado, L. (Dir.). (2002). *Galicia Moderna (A Habana, 1885-1890). Semanario de Intereses Generales*, Ano 3. Compostela: Centro Ramón Piñeiro.
- Canals Yturain, J. M. (1887b). Un recuerdo. *Galicia Moderna*. Havana: 6 de fevereiro, 5-6. Em Alonso Girgado, L. (Dir.). (2002). *Galicia Moderna (A Habana, 1885-1890). Semanario de Intereses Generales*, Ano 3. Compostela: Centro Ramón Piñeiro.
- Canals Yturain, J. M. (1887c). A la luna. *Las Provincias Gallegas*. Ferrol: 20 de agosto, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galician.a.gal>.
- Canals Yturain, J. M. (1887d). Poema a la guitarra. *Las Provincias Gallegas*. Ferrol: 20 de outubro, 7. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.

- Canals Yturain, J. M. (1888). A la luna. *Galicia Moderna*. Havana: 25 de março, 4. Em Alonso Girgado, L. (Dir.). (2002). *Galicia Moderna (A Habana, 1885-1890)*. *Semanario de Intereses Generales*, Ano 4. Compostela: Centro Ramón Piñeiro.
- Canals Yturain, J. M. (1891). El olvido. Em Alonso Girgado, L. (Dir.). *Almanaque de Galicia para el año de 1891*, 19-20. Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro.
- Cancela, B. e A. (2013). *La saga Courtier en Galicia*. Santiago de Compostela: Alvarellos Editora.
- Cancionero General* (1511). Valencia de Aragon: Cristoval Kosman. Santiago de Compostela: Biblioteca da Universidade de Santiago de Compostela, cota: 14599.
- Canedo Carrillo, P., Cores Torres, A., Cupeiro López, P. Dalama Corbeira, R. e Suárez Fernández, I. (2014). *José Gómez Veiga "Pepe Curros"*. Trabalho de investigação inédito do alunado da matéria de Musicologia (6º GP), do Conservatório Profissional de Santiago de Compostela, para o curso 2013-2014.
- Canora Molero, E. (1913). *Memoria explicativa del viaje de estudio hecho á las provincias de Alicante, Valencia, Barcelona, Zaragoza, Bilbao, Santander y Coruña*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos.
- Canova da Milano, F. (1536). *Intavolatura de viola o vero lauto. Libro Primo/Secondo de la Fortuna*. Nápoles.
- Cantillo Jovellanos, A. d. (1843). *Tratados, convenios y declaraciones de paz y de comercio que han hecho con las potencias extranjeras los monarcas españoles de la casa de Borbón*. Madrid: Alegría y Charlain. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Canut Rebull, R. (2015). *La vida musical a Castelló de la Plana en la segona mitat del segle XIX (1856-1894)*. Tese de doutoramento. Castelló de la Plana: Departament d'Història, Geografia i Art. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Universitat Jaume I. Disponível em: <https://www.tdx.cat/handle/10803/358756>.
- Capelán, M. e Garbayo, J. (2019) (Eds.). *El universo musical de Andrés Gaos (1874-1959)*. Santiago de Compostela: Servizo de

- Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela.
- Capelán Rey, A. (1994). *Contra a Casa da Troia. Cultura e sociedade no Santiago dos anos trinta*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento.
- Carballeira Debas, A. M. (2007). *Galicia y los gallegos en las fuentes árabes medievales*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Santiago de Compostela: Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento.
- Cardalda Fernández, T. (2007). *Á beira do mar de Arousa: Vilaxoán, Vila Garcia*: Autoridade Portuaria de Vilagarcía de Arousa.
- Carles Amat, J. (1596). *Guitarra española y vandola, en dos maneras de guitarra castellana y cathalana de cinco órdenes*. Hall, M. (Ed.). (1980). Mónaco: Editions Chanterelle S. A. É fascímile do libro publicado entre 1761 e 1766 em Girona por Joseph Bró.
- Carmena, L. e Barbieri, F. (1878). *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid: Manuel Minuesa de los Rios. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Carnicer, R. (ca.1830). *Los maestros de la Raboso*. Manuscrito. Biblioteca Digital Memoria de Madrid. Disponível em: <http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=225287>.
- Caro Baroja, J. (1990). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Ediciones Istmo S.A.
- Carpentier, A. (2002). *Ese músico que llevo dentro, II*, (2ª ed.). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Carpintero Fernández, A. (2009). Federico Moretti (1769-1839). Vida y obra musical. Em *Nassarre*, 25, 109-134. Disponível em: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/29/83/07carpintero.pdf>.
- Carrero Santamaría, E. (2000). *El Pórtico del Paraíso de la Catedral de Ourense*. Ourense: Grupo Francisco de Moure.
- Carvalho Calero, R. (1981). *Historia da literatura galega contemporánea 1808-1936* (3ª ed.). Vigo: Galaxia.
- Casal, J. M. (2012). La Iglesia de Ventosa cumple 800 años. *Lucensia*(44), 153-158.

- Casares Rodicio, E. (1994). *Francisco Asenjo Barbieri*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Casares Rodicio (1999). Botella Serra, Rafael. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 2, (658). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Casares Rodicio, E. e Alonso González, C. (1995). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- Cascudo, T. e Casares, E. (1999). Sobejano. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 9, (1042-1043). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Castelao, A. D. R. (2010). *Sempre em Galiza*. Compostela: Através Editora. Versão em língua portuguesa de Fernando Vasquez Corredoira.
- Castellano, P. (2000). *Enciclopedia Espasa. Historia de una aventura editorial*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Castro, C., Caseiro, D. e Vázquez, A. (2005). *Catálogo de Músicos da Limia: Musica tradicional*. Ourense: Difusora de Letras.
- Castro, J. F. B. d. (1856). *Collecção de Tratados*. Lisboa: Imprensa Nacional. Disponível em: Biblioteca Digital do Senado Federal do Brasil <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518638>.
- Castro, R. d. (2009). *Cantares Galegos*. Barcelona: Edições da Galiza. 1ª edição de 1863 adaptada com acréscimos da 2ª e 3ª edição.
- Castro de Gistau, S. (ca.1800). *Journal de musique étrangère pour la guitare ou lyre*. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064153p>.
- Castro Vicente, C. (2010-2011). A música tradicional na Limia Alta. *Lethes: Cadernos culturais do Limia*(10), 91-129.
- Catálogo de Vigo* (1922-1923). Francisco Sánchez Puga. Vigo: Editorial P.P.K.O. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Catálogo Metódico de la Exposición pública de Galicia celebrada en Santiago en el presente año*. (1858). Santiago de Compostela: Jacobo Souto e filho.
- Caturla, M. L. (1982). *Antonio de Puga. Pintor Gallego*. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

- Ceán Bermúdez, J. A. (1800). *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes*. Madrid: Viuda de Ibarra. Disponível em: <https://books.google.com> (27/06/2018).
- Cernadas y Castro, D. (1778-81). *Obras en prosa y verso del Cura de Fruime D. Diego Antonio Cernadas y Castro, natural de Santiago de Galicia*. Madrid: Ibarra. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Chao Castro, D. (2005). Relaciones galaico-portuguesas en la escultura tardogótica. Em Associação portuguesa de historiadores da arte (Ed.), *II Congresso Internacional de História da Arte - 2001* (319-336). Coimbra: Almedina.
- Chateaubriand, F. A. (1806). *Genio del Cristianismo ó Bellezas Poéticas y Morales de la Religión Cristiana*, 4 v. Madrid: Hija de Ibarra. Disponível em: <https://books.google.com> (18/10/2018).
- Chouquet, G., Dharlton, D. e Streletski, G. (2001). Musard, Philippe. Em Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 17, (2º ed., 417-418). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Ciebra, J. M. d. (1839). *A Spanish Barquerola with accompaniments for the Piano Forte, and the Spanish Guitar*. Londres: Ciebra. Disponível em: <http://explore.bl.uk/BLVU1:LSCOP-ALL:BLL01004268943>.
- Circular de presentación da sociedade Lar Gallego de Madrid*. (s. d.). Documento depositado no Arquivo da RAG e consultado no Arquivo Dixital de Galicia. Disponível em: <http://arquivo.galiciana.gal/arpadweb/es/consulta/registro.do?id=431569>.
- Classical Guitar Library* (2018). Por lejanas tierras (Aire Argentino). Disponível em: <http://www.cglib.org/por-lejanas-tierras-aire-argentino>.
- Coelho, E., Silva, J., Sousa, J. e Tavares, R. (2012). *Qvid Tynae?. A Tuna Estudantil em Portugal*. Porto, Viseu e Lisboa: CoSaGaPe.
- Cole, M. (2002-2015). *Longman & Broderip*. Disponível em: <https://www.squarepianos.com/longman.html> (17/09/2011 e 14/07/2018).

- Coleccion de los tratados de paz, alianza, comercio, etc. ajustados por la corona de España con las potencias extranjeras desde el reynado del señor don Felipe Quinto hasta el presente* (1796). Madrid: Imprenta Real. Versão bilingue cast-fr. Disponível em: <https://books.google.com> (19/10/2016).
- Collantes de Terán de la Hera, M. J. (2005). Romances y coplas divertidas ante la Inquisición. *Revista de la Inquisición: Intolerancia y derechos humanos*(11), 203-222. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es>.
- Comoxo, X. e Santos, X. (2016). *Arcos Moldes. Mestre sen escola. O Rianxo do seu momento 1865-1944*. Corunha: Deputación da Coruña.
- Concordato celebrado en el año de 1753 entre las cortes de Roma y Madrid* (1763). Madrid: Antonio Perez de Soto. Disponível em: <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=11260>.
- Constituciones Españolas 1812-1978* (s. d.). Página web do *Congreso de los Diputados*. Disponível em: Congreso de los Diputados http://www.congreso.es/portal/page/portal/Congreso/Congreso/Hist_Normas/ConstEsp1812_1978.
- Cora, X. d. e Pardo de Neyra, X. (1996). *Pascual Veiga*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Corbetta, F. (1643). *Varii scherzi di sonate per la chitarra spagnola*. Visto em Delcamp, J. F. (2001-2019). *Alfabeto italiano pour guitare*. Disponível em: <https://www.guitareclassiquedelcamp.com/partitions/alfabetoitaliano.html>.
- Cordeiro, J. M. (2002). O teatro do Alfaiate Baquet. *Público*. Lisboa: 14 de agosto. Disponível em: <https://www.publico.pt/2002/04/14/jornal/o-teatro-do-alfaiate-baquet-169440> (26/08/2018).
- Cores Trasmonte, B. (2001). *A tuna de Santiago*. Galiza: Fundación Caixa Galicia.
- Coromines, J. (1980-1991). Guitarra. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*(2), 92-93. Madrid: Gredos.
- Correia, N. (2003). *Somos todos hispanos*. 2ª ed. Lisboa: Notícias.
- Correio da Manhã* (1952). Francisco Mirelis Garcia. Rio de Janeiro: 5 de dezembro, 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br>.

- Correo de Galicia* (1919). La Troya y los "Troyanos". Quién es Barcala. Buenos Aires: 28 de setembro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Correo de Galicia* (1925). Una lágrima, de Tárrega. Buenos Aires: 12 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Cortès, F. e Esteve, J-J. (2012). *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)*. Bellaterra: Edicions UAB.
- Costa Rico, A. (1995). *Historia do ensino no Reino de Galiza (Anos 414-1483)*. Santiago de Compostela: Tórculo.
- Costa Vázquez-Mariño, L. (1999). *La formación del pensamiento musical nacionalista en Galicia hasta 1936*, 2 v. Tese de doutoramento. Universidade de Santiago de Compostela.
- Couceiro Freixomil, A. (1949). En Galicia, tal día como hoy... *La Noche*. Compostela: 17 de dezembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Couselo Bouzas, J. (2005). *Galicia artística en el siglo XVIII y primer tercio del XIX*. Santiago de Compostela: Instituto Teológico Compostelano.
- Covarrubias Orozco, S. (1611). *Tesoro de la lengua castellana*. Madrid: Luis Sánchez. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es>.
- Crónica de Pontevedra* (1886a). Certamen Musical. Ponte Vedra: 11 de agosto, 1 e 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Crónica de Pontevedra* (1886b). Ponte Vedra: 15 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Crónica de Pontevedra* (1886c). Ponte Vedra: 16 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Crónica de Pontevedra* (1886d). Ponte Vedra: 17 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Crónica de Pontevedra* (1886e). Ponte Vedra: 17 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Crónica de Pontevedra* (1887). Ponte Vedra: 24 de janeiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Crónica de Pontevedra* (1888a). Un concierto en favor de las familias de las víctimas de Oporto. Ponte Vedra: 28 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- Crónica de Pontevedra* (1888b). Ponte Vedra: 19 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Crónica de Pontevedra* (1888c). El Orfeón "El Eco". Ponte Vedra: 20 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Crónica de Pontevedra* (1889). Pianos Ronisch. Ponte Vedra: 24 de agosto, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Cruz Letamendi, J. e Buján Suárez, C. (1906). *Memoria de una estadística de la región galaica*. Santiago de Compostela: Tipografía Municipal.
- Cueto Álvarez, E. (2016). *La Sede de la Real Audiencia del Reino de Galicia en Santiago de Compostela: cinco siglos de historia urbana*, Santiago de Compostela: Patrimonio de Compostela.
- Cuveiro Piñol, J. (1902). Memorias retrospectivas. *Revista Gallega. Semanario de literatura é intereses regionales*. Corunha: 18 de maio, 4. Disponível em: <https://academia.gal> (09/06/2019).
- Decreto de Nueva Planta de la Real Audiencia del Principado de Cataluña* (1716). Barcelona: Joseph Texido. Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/NuevaPlanta1775.pdf>.
- Dell'Ara, M. (1988). *Manuale di storia della chitarra 1. La chitarra antica, classica e romantica*. Ancona: Bèrben.
- Devereux, T. (1993). Petipa, Marius. Em Bremser, M. (Ed.) *International dictionary of ballet*, 2 (1108-1111). Detroit: St. James Press.
- Diario de avisos de La Coruña* (1885). Corunha: 23 de setembro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Diario de avisos de Madrid* (1830a). Teatros. Madrid: 5 de dezembro, 3. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- Diario de avisos de Madrid* (1830b). Teatros. Madrid: 20 de dezembro, 4. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- Diario de avisos de Madrid* (1830c). Música. Madrid: 16 de julho, 4. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- Diario de avisos de Madrid* (1830d). Música. Madrid: 26 de maio, 4. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- Diario de avisos de Madrid* (1831). Música. Madrid: 20 de dezembro, 4. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.

- Diario de avisos de Madrid* (1832). Música. Madrid: 26 de janeiro, 8.
Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- Diario de avisos de Madrid* (1840). Musica. Madrid: 9 de agosto, 3.
Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- Diario de Galicia* (1909). Pilar Pazos. Santiago de Compostela: 21 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- Diario de Galicia* (1910). Santiago de Compostela: 8 de fevereiro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- Diário de Lisboa* (1878). A Estudantina em Paris. Lisboa: 12 de abril, 1. Disponível em: <http://purl.pt/14328>.
- Diario de Madrid* (1818a). Música. Madrid: 8 de agosto, 6.
Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- Diario de Madrid* (1818b). Música. Madrid: 26 de novembro, 5.
Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- Diário Ilustrado* (1888). João Gualberto da Fonseca Padrão. Lisboa: 29 de outubro, 1. Disponível em: <http://purl.pt>.
- Diario Oficial del Ministerio de la Guerra* (1894). Parte oficial. Madrid: 28 de novembro, n. 260, 537. Disponível em: <http://bibliotecavirtualdefensa.es>.
- Díaz, J. (2001). Lázaro Núñez Robres. Sobre la vida del primer autor de un cancionero popular español. *La música del pueblo*. CD. Disponível em: https://funjdiaz.net/a_articulos2.php?ID=20141 (artigo) e https://funjdiaz.net/a_ficha1.php?id=1211 (CD).
- Díaz Corbelle, N. P. (1866). *Obras de Don Nicomedes-Pastor Diaz*, t. 2. Madrid: Manuel Tello. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Díaz Pazos, A. (2016). Tres pezas de música tradicional galega de fins do século XVIII descoñecidas. *Adra* (11), 53-80. Disponível em: <http://www.museodopobo.gal/web/revista-adra.php>.
- Diccionario de Autoridades* (1726-1739). Madrid: Real Academia Española. Disponível em: <http://web.frl.es/DA.html>.
- Diccionario de Dictionarios* (2006-2018). Seminario de Lingüística Informática. Universidade de Vigo. Disponível em: <http://sli.uvigo.es/ddd/index.php>.
- Diccionario de la Real Academia Española* (s. d.). Alcalde, desa. Real Academia Española. Disponível em: <http://dle.rae.es/?id=1bOD>

9ux.

- Dieste, R. (1981). *Antre a terra e o ceo. Prosas de mocidade (1925-1927)*. Sada: Ediciós do Castro.
- Díez Martínez, M. (2004). *La música en Cádiz: la catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Tese de doutoramento. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
- Directorio de Galicia. Guía especial de las provincias de La Coruña, Lugo, Orense y PontDevedra* (1912). Barcelona: Sociedad "Anónima Anuarios Bailly-Bailliére y Riera reunidos".
- Doctor N. (1809). Romance en que se ridiculiza la quinola... *Semanario Político, Histórico y Literario de La Coruña*(13), 306-310.
- Dueñas, P. (2010). El jarabe poblano, el chinaco y la china. *Historia de la música en Puebla*. México: Conaculta. Disponível em: <http://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/07/historia-de-la-musica-en-puebla.pdf>.
- Durán Rodríguez, M. D. (2009). Los múltiples usos del edificio de la Escuela de Artes y Oficios de Vigo en la primera mitad del siglo XX. La otra labor social de este centro municipal. *Glaukopis. Boletín Instituto de Estudios Vigueses*(14), 67-86. Disponível em: <https://www.ievigueses.com/gl/publicacions/glaukopis-bolet-in-do-instituto-de-estudios-vigueses-no-14>.
- Durkheim, E. (1969). *Historia de la educación y de las doctrinas pedagógicas. La evolución pedagógica en Francia* (2ª ed.). Madrid: Las ediciones de la Piqueta.
- Duro Peña, E. (1996). *La música en la catedral de Orense*. Ourense: Caixa Ourense.
- Echecopar, F. (1992). *Melodías virreinales del siglo XVIII*. Lima: Editores Carrillo-Echecopar. Disponível em: <http://bibliotecaeriksatie.blogspot.com/2014/10/echecopar-j-melodias-virreinales-del.html>.
- Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1873). Programa de una obra. Lugo: 12 de agosto, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.

- Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1890). Lugo: 12 de março, 2-3.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1896). Lugo: 18 de fevereiro, 3.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1898a). La Cruz Roja. Lugo: 16 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1898b). Lugo y la provincia.
Lugo: 12 de dezembro, 2. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Eco de la Revista* (1852). Al Año Santo de 1852. Corunha: 1 de agosto, 5-7. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Eiras Roel, A. (Dir.) (2001-2010). *Actas de las Juntas del Reino de Galicia*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral do Patrimonio Cultural.
- El Alcance* (1889). Santiago de Compostela: 13 de janeiro, 4.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Alcance* (1893). Santiago de Compostela: 17 de julho, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Alcance* (1897a). La cantaora. Santiago de Compostela: 3 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Alcance* (1897b). Santiago de Compostela: 13 de outubro, 1.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Alcance* (1898). Santiago de Compostela: 8 de janeiro, 1.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Áncora* (1900a). Veladas en el Círculo Católico. Ponte Vedra: 12 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Áncora* (1900b). La "Tuna Clásica Española". Ponte Vedra: 23 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Áncora* (1900c). Velada. Corunha: 27 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Áncora* (1901). En el Patronato Católico. Ponte Vedra: 11 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Áncora* (1902a). Función benéfica en Vigo. Ponte Vedra: 26 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Áncora* (1902b). Crónica provincial. Velada. Ponte Vedra: 26 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Áncora* (1903a). Diploma de Honor. Ponte Vedra: 23 de fevereiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Áncora* (1903b). "El Eco" en Lisboa. Ponte Vedra: 2 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Anunciador* (1882). Corunha: 6 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Anunciador* (1888). Corunha: 7 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Anunciador* (1889). Corunha: 22 de agosto, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Anunciador* (1892). Corunha: 14 de outubro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Anunciador* (1895a). Corunha: 24 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Anunciador* (1895b). Corunha: 26 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Anunciador* (1895c). Corunha: 4 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Ateneo* (1859). Crónica de la Capital. Corunha: 27 de setembro, 6-7. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El avisador orensano* (1878). Gran almacén. Ourense: 16 de julho, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Boletín del Ejército* (1845). Noticias. Escalafón general de los Sres. Gefes y Oficiales de Infantería. Madrid: 22 de setembro, 5. Disponível em: [http:// http://hemerotecadigital.bne.es](http://http://hemerotecadigital.bne.es).
- El Centinela de Galicia* (1844). Corunha: 31 de janeiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Certámen* (1885). Santiago de Compostela: 21 de julho, 1. Consultado em: Hemeroteca da Biblioteca Geral da Universidade de Santiago de Compostela.
- El Compostelano* (1921). Santiago de Compostela: 30 de maio, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Compostelano* (1922). Teatro Principal. Santiago de Compostela: 25 de setembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Compostelano* (1927). O eminente guitarrista gallego Parga. Santiago de Compostela: 10 de fevereiro, 1. Disponível em:

- <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Compostelano* (1944). Noticiario de Falange Española Tradicionalista y de las JONS. Santiago de Compostela: 19 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo de Lugo* (1899). Obras musicales del maestro compositor Juan Montes. Ferrol. Lugo: 1 de agosto, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo de Lugo* (1900a). Ferrol. Lugo: 31 de maio, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo de Lugo* (1900b). Desde Mondoñedo. Lugo: 15 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo de Lugo* (1900c). Ecos Ribadenses. Lugo: 8 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo de Lugo* (1900d). Desde Monforte. Lugo: 30 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo de Lugo* (1900e). De Monforte. Lugo: 28 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1878). Ferrol: 3 de agosto, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1879). De La Colonia Española de Montevideo. Centro Gallego. Ferrol: 12 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1880). Vigo 23. Ferrol: 27 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1883). Noticias locales. Ferrol: 15 de novembro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1884a). Cafe-Cantante "Universal". Ferrol: 12 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1884b). Ferrol: 11 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1885a). Ferrol: 14 de janeiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1885b). Ferrol: 16 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1886a). Ferrol: 26 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Correo Gallego* (1886b). Ferrol: 11 de novembro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1886c). Ferrol: 6 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1886d). Ferrol: 12 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1886e). Ferrol: 21 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1887a). En Orense. Las fiestas del P. Feijóo. Ferrol: 17 de setembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1887b). Música y Pianos. Ferrol: 1 de março, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1887c). Ferrol: 4 de março, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1887d). Ferrol: 6 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1887e). Ferrol: 1 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1888a). Ferrol: 28 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1888b). Ferrol: 21 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1889a). D. Joaquín Jofre. Ferrol: 3 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1889b). Ferrol: 12 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1889c). Ferrol: 13 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1889d). Parga. Ferrol: 21 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1890). Los estudiantes portugueses. Ferrol: 8 de abril, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1891). Almacén de música y pianos de Saturnino Montalbo. Ferrol: 4 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Correo Gallego* (1892). La tuna coruñesa. Ferrol: 28 de febreiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1893a). Ferrol: 31 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1893b). Ferrol: 15 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1893c). Ferrol: 28 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1893d). Cartera del reporter. Ferrol: 26 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1894a). Ferrol: 2 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1894b). Ferrol: 6 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1894c). Ferrol: 20 de dezembro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1894d). Ferrol: 23 de febreiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1895a). Pianos Paul Izabal. Ferrol: 13 de janeiro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1895b). Ferrol: 29 de agosto, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1895c). Ferrol: 2 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1895d). Cartera del reporter. Ferrol: 28 de maio, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1895e). Ferrol: 3 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1896a). En Mugardos. Reparto de los donativos. Ferrol: 27 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1896b). Preparativos para recibir á los Franceses. Ferrol: 21 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Correo Gallego* (1896c). Ferrol: 8 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.

- El Correo Gallego* (1897a). Ferrol: 10 de junho, 1. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1897b). En honor de Doña Concepción Arenal. Ferrol: 14 de setembro, 1. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1898a). Ferrol: 9 de março, 2. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1898b). Ferrol: 19 de março, 3. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1899a). Ferrol artístico. Ferrol: 6 de fevereiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1899b). Estreno de "La Dolores". Ferrol: 7 de março, 1-2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1899c). Ferrol: 16 de março, 2. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1899d). Ferrol: 23 de março, 2. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1899e). En el "Circo Ferrolano". La "Troupe Bohemia". Ferrol: 30 de janeiro, 2. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1899f). Ferrol: 3 de abril, 3. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1899g). En Romea. Un concierto. Ferrol: 30 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1900a). Ferrol: 18 de junho, 2. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1900b). Ferrol: 30 de julho, 2. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1900c). El concierto del domingo. Ferrol: 30 de maio, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1900d). Ferrol: 20 de junho, 1. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1900e). Cartera del reporter. Ferrol: 3 de dezembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1900f). Desde Mugaros. Ferrol: 20 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Correo Gallego* (1901a). Pianos Chassaigne Freres. Ferrol: 6 de novembro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1901b). Ferrol: 12 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1904a). En el Salón Montalbo. Ferrol: 5 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1904b). Información militar. Ferrol: 23 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1906). Otros escaparates. Ferrol: 29 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1907). Ferrol: 26 de outubro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1912). Ferrol: 3 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1917a). Conducción de pianos. Ferrol: 6 de maio, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1917b). Toxos e Froles. Ferrol: 13 de fevereiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1918). Por solo 2,50 ptas. Ferrol: 26 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1927). Ferrol: 1 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1932). Ferrol: 23 de outubro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1934). Liquidacion verdad. Ferrol: 11 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Correo Gallego* (1940). Ferrol: 28 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Criterio Gallego* (1893). La defensa de Galicia. Ponte Vedra: 18 de julho, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Criterio Gallego* (1894). Gran almacen de muebles Sánchez Puga hermanos. Ponte Vedra: 18 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1897a). El Siglo. Ponte Vedra: 9 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Diario de Pontevedra* (1897b). Ponte Vedra: 16 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1897c). Los liberales de Lugo y el Sr. Montero Rios. Una comision en Lourizan. Ponte Vedra: 24 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1897d). Teatro. Ponte Vedra: 22 de abril, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1898a). Ponte Vedra: 12 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1898b). Café Español. Ponte Vedra: 24 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1899). En el Casino. Ponte Vedra: 13 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1903a). Pianos Canuto Barea y C.^a. Ponte Vedra: 10 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1903b). El ciego Fidel. Ponte Vedra: 5 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1904). Pianos. Ponte Vedra: 29 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1905). Orense. Ponte Vedra: 19 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1906). La tuna compostelana. Ponte Vedra: 17 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1907). Ponte Vedra: 9 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1908). Apuntes noticieros. Ponte Vedra: 11 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1910a). Entre gitanos. Ponte Vedra: 2 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1910b). La banda de Orense. Ponte Vedra: 2 de setembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1911). Desde Marin. Ponte Vedra: 21 de novembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1912). Ponte Vedra: 23 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Diario de Pontevedra* (1914). Hace hoy veinticinco años. Ponte Vedra: 14 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1915a). Apuntes noticieros. Ponte Vedra: 11 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1915b). Hace hoy veinticinco años. Ponte Vedra: 11 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1916). Juegos Florales. Ponte Vedra: 24 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1917). Los que mueren. Ponte Vedra: 11 de abril, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1918). Crónica Local. Murió el Bodegas. Ponte Vedra: 10 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Diario de Pontevedra* (1926). Pianos, afinación y reparación por Guillón (hijo). Ponte Vedra: 10 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Diario de Santiago* (1874). Seccion local. Santiago de Compostela: 2 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Diario de Santiago* (1876a). Revista de la Semana. Santiago de Compostela: 12 de janeiro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Diario de Santiago* (1876b). Revista de la Semana. Santiago de Compostela: 23 de fevereiro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Diario de Santiago* (1876c). Gacetillas. Santiago de Compostela: 9 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Diario de Santiago* (1877). Santiago de Compostela: 2 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Domine Lucas* (1844). Teatros. Madrid: 1 de agosto, 40. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/009276568>.
- El Eco Comercial* (1885). Variedades. Vila Garcia: 26 de setembro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.
- El Eco Comercial* (1886). Sección local. Vila Garcia: 30 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galicianana.gal>.

- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1886). Lugo: 27 de maio, 3.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1887a). Lugo: 9 de setembro, 3.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1887b). Lugo: 26 de dezembro, 3.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1889a). Lugo: 23 de outubro, 3.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1889b). Lugo: 26 de outubro, 3.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1890). Lugo: 16 de julho, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1891a). Regionales. Lugo: 14 de maio, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1891b). Lugo: 23 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1891c). Lugo: 15 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1893). Correo de Galicia. Lugo: 5 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1894). La Nautilus. Lugo: 13 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1895a). Lugo: 8 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1895b). Junio. Lugo: 7 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1896a). Lugo: 31 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1896b). Lugo: 10 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1897a). Lugo y la provincia. Lugo: 30 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1897b). Lugo: 22 de setembro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Eco de Galicia. Diario de la tarde* (1898). Lugo: 17 de outubro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas sud-americanas* (1894a). Buenos Aires: 20 de novembro, 9. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas sud-americanas* (1894b). Orfeón gallego. Buenos Aires: 20 de agosto, 7. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas sud-americanas* (1895). Efemérides galaicas. Setiembre. Buenos Aires: 10 de setembro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas sud-americanas* (1897). Palique. Buenos Aires: 10 de agosto, 16. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas sud-americanas* (1898a). Buenos Aires: 30 de junho, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas sud-americanas* (1898b). La "Cántega" de Curros. Buenos Aires: 30 de agosto, 5. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas sud-americanas* (1899a). D. Casimiro Tarantino. Buenos Aires: 20 de outubro, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas sud-americanas* (1899b). Academia de guitarra, bandurria y laúd. Buenos Aires: 30 de novembro, 9. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas sud-americanas* (1900a). Artistas gallegos. Gabriel Barcia Lopez. Buenos Aires: 10 de novembro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.

- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas sud-americanas* (1900b). Método de Guitarra. Buenos Aires: 30 de novembro, 5. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Órgano de los gallegos residentes en las repúblicas sud-americanas* (1906). Método para Guitarra. Buenos Aires: 30 de maio, 5. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Periodico de intereses materiales y amena literatura* (1851). Santiago de Compostela: 12 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Periodico de intereses materiales y amena literatura* (1852). Santiago de Compostela: 25 de fevereiro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Revista semanal de ciencias, arte y literatura.* (1882). Centro Gallego. Havana: 3 de dezembro, 7. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Revista semanal de ciencias, arte y literatura.* (1883). Centro Gallego. Havana: 11 de fevereiro, 5-6. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Revista semanal de ciencias, arte y literatura.* (1884a). Havana: 3 de fevereiro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Revista semanal de ciencias, arte y literatura.* (1884b). Havana: 4 de maio, 5. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Revista semanal de ciencias, arte y literatura.* (1884c). Havana: 13 de janeiro, 7. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Revista semanal de ciencias, arte y literatura.* (1885). Teatro de Albisu. Havana: 12 de abril, 7. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Revista semanal de ciencias, arte y literatura.* (1886a). Centro Gallego. Havana: 7 de fevereiro, 7. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Eco de Galicia. Revista semanal de ciencias, arte y literatura.* (1886b). Adhesión y protesta. Havana: 1 de agosto, 9. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Galicia. Revista semanal de ciencias, arte y literatura.* (1886c). Variedades. Havana: 21 de fevereiro, 6. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Santiago* (1929). Manuel Valverde. Santiago de Compostela: 28 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Tambo* (1883a). Ponte Vedra: 3 de fevereiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Eco de Tambo* (1883b). Ponte Vedra: 15 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Emigrado* (1936). Suscripción para el Ejército Libertador de España. A Estrada: 7 de agosto, 1. Disponível em: <http://memoriademadrid.es>.
- El Estudiante* (1880). Ponte Vedra: 14 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Gallego* (1863). Crónica General. Buenos Aires: 18 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Gallego* (1880). Buenos Aires: 4 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Gallego* (1880b). Inauguración oficial del "Centro Gallego" de Montevideo. Buenos Aires: 8 de agosto, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Heraldo de Madrid* (1893). Concertista y compositor. Madrid: 19 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- El Heraldo de Madrid* (1894). Profesor de guitarra. Madrid: 23 de janeiro, 4. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- El Heraldo Gallego* (1876a). Sección local. Ourense: 29 de abril, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Heraldo Gallego* (1876b). Certamen de gaitas. Ourense: 11 de outubro, 4-5. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Heraldo Gallego* (1877). Revista local. Ourense: 15 de fevereiro, 11. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Heraldo Gallego* (1878a). Ourense: 5 de janeiro, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Heraldo Gallego* (1878b). Seccion de noticias. Ourense: 31 de maio, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Heraldo Gallego* (1879). Correspondencias de Galicia. Ourense: 20 de janeiro, 3-4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Heraldo Gallego* (1880a). Programa. Ourense: 15 de maio, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Heraldo Gallego* (1880b). Ecos de Orense. Ourense: 25 de maio, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Látigo* (1889). El submarino "Peral". Tubos de piedra mica. Ponte Vedra: 15 de agosto, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1886a). Lugo: 13 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1886b). Lugo: 15 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1887). Lugo: 4 de agosto, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1889a). Cuentos de mi país. Una mártir. Lugo: 2 de abril, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1889b). Lugo: 17 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1889c). Un rato á música. Lugo: 29 de outubro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1890a). Lugo: 9 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1890b). Lugo: 18 de janeiro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1891). Lugo: 24 de fevereiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1893a). Política europea. Lugo: 3 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1893b). Lugo: 28 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Lucense* (1893c). Lugo: 15 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1893d). Ateneo Católico. Lugo: 16 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1893e). Noticias Regionales. Lugo: 15 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1894). Lugo: 12 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1896). El Certamen de Orfeones. Lugo: 15 de setembro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1897). Lugo: 11 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1899). Lugo: 14 de fevereiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1900). El Santuario de San Payo. Lugo: 13 de outubro, 1-2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Lucense* (1901). Lugo: 7 de fevereiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Magisterio Gallego* (1893). Compostela: 15 de janeiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Mendo* (1890). Crónica de las Mariñas. Betanços: 2 de junho, 3. Disponível em: <http://hemeroteca.betanzos.net>.
- El Mendo* (1891). En el Teatro. Betanços: 29 de maio, 2-3. Disponível em: <http://hemeroteca.betanzos.net>.
- El Norte de Galicia* (1901). Lugo: 24 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Norte de Galicia* (1902). Industria y Comercio. Lugo: 14 de março, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Norte de Galicia* (1903). Desde Mondoñedo. Lugo: 29 de dezembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Norte de Galicia* (1904a). Desde Mondoñedo. Lugo: 28 de janeiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Norte de Galicia* (1904b). Aprovechar la ocasion. Lugo: 12 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Norte de Galicia* (1905a). Ducha. Lugo: 30 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Norte de Galicia* (1905b). Lugo: 29 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Norte de Galicia* (1906). Orense. Lugo: 12 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Obrero* (1891). Ponte Vedra: 12 de julho, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El País* (1890). Album de "El País". Madrid: 10 de maio, 1. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- El Panorama* (1840). ¡Quiá!. Madrid: 16 de janeiro, 48. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- El Pensamiento Gallego* (1897). Que corra... Santiago de Compostela: 10 de fevereiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Popular* (1893). Espectáculos para hoy. Madrid: 19 de outubro, 3. Disponível em: <http://www.memoriademadrid.es>.
- El Progreso* (1901). La Sección Obrera. Betanços: 19 de maio, 2. Disponível em: <http://hemeroteca.betanzos.net>.
- El Progreso* (1913). Una hora agradable. En el Liceo-Casino. Ponte Vedra: 6 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Progreso* (1923). La conferencia de Antonio Méndez Casal en la Exposición Regional de Bellas Artes. Ponte Vedra: 27 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Progreso* (1924). Un cuadro del Greco. Ponte Vedra: 12 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Progreso* (1928). Don Román Pintos. Ponte Vedra: 12 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Progreso* (1929). Ponte Vedra: 12 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Progreso* (1930). Tremenda desgracia. Ponte Vedra: 3 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo* (1902). Crónica local. Los bailes de Reyes. En el Liceo Recreativo. Betanços: 12 de janeiro, 3. Disponível em: <http://hemeroteca.betanzos.net>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1928a). Industrias viguesas. Las bodas de oro de la casa Sánchez Puga. Vigo: 30 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1928b). Sánchez Puga. Vigo: 27 de novembro, 9. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1929a). Compostela al día. Vigo: 15 de janeiro, 10. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1929b). Ultimos dias. Vigo: 7 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1930). Mondariz. Vigo: 25 de fevereiro, 14. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1933). Compostela al día. Vigo: 24 de junho, 16. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1934a). El festival del orfeón Unión Orensana. Vigo: 26 de maio, 14. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1934b). El festival del sábado en el Principal. Vigo: 29 de maio, 14. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1934c). Rianjo. Letras de luto. Vigo: 8 de novembro, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1935). Domingos, playa y luna de Tánger. Por tierras de moros. Vigo: 8 de novembro, 9. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1936). Monforte. En términos de Gullade aparece un hombre muerto. Vigo: 20 de maio, 9. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1955). Actividad Cultural. El concierto en la Alianza Francesa. Vigo: 30 de janeiro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Pueblo Gallego. Rotativo de la mañana* (1971). Perfiles. Las fiestas de nuestra juventud. Vigo: 21 de fevereiro, 16. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Regional* (1885a). Lugo: 11 de janeiro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1885b). La reina de las flores. Lugo: 2 de dezembro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1886a). Lugo: 26 de maio, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1886b). Lugo: 18 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1887). Lugo: 12 de janeiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1889a). Lugo: 6 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1889b). Lugo: 30 de junho, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1889c). Lugo: 15 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1889d). Lugo: 28 de outubro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1889e). Lugo: 19 de fevereiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1891a). La guitarra. Historia microscópica. Lugo: 15 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1891b). Apología de la guitarra. Lugo: 19 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1891c). Terra, a miña! Lugo: 19 de dezembro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1891d). Lugo: 1 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1891e). Crónica regional. Lugo: 1 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1892a). Granos de oro. Lugo: 6 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1892b). Lugo: 12 de abril, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1892c). Noticias Literarias. Lugo: 19 de agosto, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Regional* (1893a). Un gallego ilustre. El guitarrista Parga. Lugo: 24 de febreiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1893b). Lugo: 20 de agosto, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1893c). Lugo: 21 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1893d). Lugo: 19 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1894a). Victor Manuel Morelli. Lugo: 11 de agosto, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1894b). Lugo: 20 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1894c). Lugo: 22 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1894d). Lugo: 22 de junho, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1895). Lugo: 24 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1896a). Lugo: 4 de janeiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1896b). La marcha de Luzón. Lugo: 14 de febreiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1896c). Exposición Regional de Lugo. Lugo: 11 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1897a). De tejas arriba. Lugo: 17 de junho, 1-2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1897b). Lugo: 21 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1898a). Gallegos ilustres. Don José M.^a Canals. Lugo: 5 de janeiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1898b). La Cruz Roja. Lugo: 17 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1898c). La velada del domingo. Lugo: 22 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1899a). La Ciudad. Lugo: 4 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- El Regional* (1899b). Desde Mondoñedo. Lugo: 17 de março, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1899c). Velada musical. Lugo: 23 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1899d). Fonógrafos completos. Lugo: 26 de maio, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1899e). Lugo: 30 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1901a). Lugo: 2 de maio, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1901b). Lugo: 9 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1903a). Lugo: 19 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1903b). Lugo: 11 de dezembro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Regional* (1905). Jabon de sales de "La Toja". Lugo: 1 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Santiagués* (1851). Anuncios. Compostela: 9 de janeiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Telegrama* (1889). Corunha: 15 de agosto, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Trabajo* (1879). Ourense: 11 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- El Trabajo* (1880). Gacetillas. Ourense: 12 de fevereiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Emerson, J. A. (1988). *Catalog of Pre-1900 Vocal Manuscripts in the Music Library*. Berkeley: University of California Press. Disponível em: <https://books.google.com> (15/06/2018).
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana* (1908). Barcelona: Hijos de J. Espasa.
- Encyklopedie Prahy 2. Kulturně historické dědictví*. (s. d.). Jakub baron Wimmer. Disponível em: <https://encyklopedie.praha2.cz/osobnost/603-jakub-baron-wimmer>.
- Enciso Alonso-Muñumer, I. (2002). *Linaje, poder y cultura. El virreinato de Nápoles a comienzos del XVII*. Pedro Fernández

- de Castro, VII Conde de Lemos*. Tese de doutoramento. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: biblioteca.ucm.es/tesis/ghi/ucm-t25961.pdf.
- Enríquez Paradela, M. C. (1987). Colección diplomática del monasterio y convento de Santo Domingo de Ribadavia. *Boletín Auriense*, anexo 8. Ourense: Museo Arqueológico Provincial.
- Ercilla Cúñiga, A. d. (1589-1590). *Primera, segunda y tercera partes de La Araucana*. Madrid: Pedro Madrigal. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Eresbil, F. Ripalda, editor. *Editoriales musicales de Euskal Herria (s. XV-1950)*. Disponível em: <https://eresbil.eus/webs-tematicas.asp>.
- Erias Martínez, A. (2014). *Iconografía de las tres iglesias góticas de Betanzos*. Betanços: Briga Edicións.
- Escuela gratuita de ciegos y niños pobres de la Coruña (1904). *Memoria*. Corunha: La Gutenberg.
- Esposito, F. (2018). En dirección a la América del Sur: los pasos ibéricos de Sigismund Thalberg y la modernización de la actividad concertística del siglo XIX. Em Marín, J. (Ed.). *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos* (401-409). Madrid: Ediciones del ICCMU.
- Estrada Catoyra, F. (1986). *Contribución a la Historia de La Coruña. La Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos en sus ochenta y tres años de vida y actuación*. Corunha: Reunión Recreativa e Instructiva de Artesanos. É reimpressão do livro publicado em 1930.
- F. P. D. (1903). Fiesta escolar. *Gaceta de Galicia*, 12 de agosto, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Falque Rey, E. (1994). *Historia Compostelana*. Espanha: Akal.
- Faro de Vigo* (1857). Anuncios. Antonio Otegui. Vigo: 14 de junho, 4. Disponível em: *La Hemeroteca de Faro de Vigo en CD-ROM*. Recurso electrónico.
- Faro de Vigo* (1879). Liceo de Vigo. Vigo: 1 de outubro, 3. Disponível em: *La Hemeroteca de Faro de Vigo en CD-ROM*. Recurso electrónico.

- Faro de Vigo* (1880). Antonio Otegui. Vigo: 23 de julho, 3. Disponível em: *La Hemeroteca de Faro de Vigo en CD-ROM*. Recurso electrónico.
- Faro de Vigo* (1889a). Concierto en el Liceo. Vigo: 12 de novembro, 3. Disponível em: *La Hemeroteca de Faro de Vigo en CD-ROM*. Recurso electrónico.
- Faro de Vigo* (1889b). En el Liceo. Vigo: 13 de novembro, 3. Disponível em: *La Hemeroteca de Faro de Vigo en CD-ROM*. Recurso electrónico.
- Faro de Vigo* (1889c). Un concierto. Vigo: 18 de dezembro, 3. Disponível em: *La Hemeroteca de Faro de Vigo en CD-ROM*. Recurso electrónico.
- Faro de Vigo* (1894). Un guitarrista notable. Vigo: 1 de setembro, 2. Disponível em: *La Hemeroteca de Faro de Vigo en CD-ROM*. Recurso electrónico.
- Faro de Vigo* (1899). Vigo: 28 de setembro, 3. Disponível em: *La Hemeroteca de Faro de Vigo en CD-ROM*. Recurso electrónico.
- Faro de Vigo* (1903). Guitarras y bandurrias. Vigo: 4 de janeiro, 6. Disponível em: *La Hemeroteca de Faro de Vigo en CD-ROM*. Recurso electrónico.
- Faro de Vigo* (1925). [Retrato Nieto]. Vigo: 20 de novembro, 1. Disponível em: *La Hemeroteca de Faro de Vigo en CD-ROM*. Recurso electrónico.
- Feijó, B. (1745). Menagiana. Segunda parte. *Cartas Eruditas y Curiosas, II(VIII)*. Disponível em: <http://www.filosofia.org/bjf/bjfc208.htm> (26/03/2016).
- Feijó, B. (1753). El deleite de la Música, acompañado de la virtud, hace en la tierra el noviciado del Cielo. A una Señora devota, y aficionada a la Música. *Cartas eruditas y curiosas, IV(I)*. Disponível em: <http://www.filosofia.org/bjf/bjfc401.htm> (26/03/2016).
- Ferandiere, F. (1771). *Prontuario músico para el instrumentista de violín y cantor*. Málaga: Impresor de la Dignidad Episcopal y de la Santa Iglesia. Disponível em: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es>.

- Ferandiere, F. (1799). *Arte de tocar la guitarra española por música*. Madrid: Pantaleón Aznar. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Fernández, P. (2001). El estatuto legal del romance de ciego en el siglo XIX: A vueltas con la licitud moral de la literatura popular. Em Díaz Viana, L. (Coord.). *Palabras para el pueblo*, 1, 71-120. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Fernández Caamaño, J. M. (2004). *La Coruña vista desde sus libros de actas*. Madrid: Vision Net.
- Fernández Castro, J. A. (2015). Catálogo da biblioteca de Don José Dionisio Valladares, efectuado polo seu fillo Marcial Valladares. *A Estrada: Miscelánea histórica e cultural*(18), 89-133. Disponível em: <http://miscelanea.aestrada.com>.
- Fernández-Cid, J. (2003). José María Fenollera: un artista perturbador e iconoclasta (entre el Romanticismo y la Modernidad). Em *Biblioteca Babab*, 22. Disponível em: <https://www.babab.com/no22/fenollera.php> (21/06/2019).
- Fernández de Oviedo, G. (2006). *Libro de la cámara real del Príncipe Don Juan, oficios de su casa y servicio ordinario*. Valência: Universitat de València.
- Fernández Gasalla, L. (2006). Estudio Histórico-Artístico de la Iglesia Parroquial de Santa María A Real de Entrimo (Ourense). *Porta da aira. Revista de historia del arte orensano*(11), 139-160. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es>.
- Fernández-Mota de Cifuentes, M. T. (1984). *Relación de títulos nobiliarios vacantes, y principales documentos...* (2ª ed.). Madrid: Hidalguia.
- Fernández Rodríguez, B. (1993). *La Iglesia de Santiago de la Puebla del Dean y la influencia de la "nueva devotio"*. Memória de licenciatura. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Rodríguez, B. (2003). La Hospitalidad medieval: el Hospital Viejo de Santiago de Compostela. Em Folgar, Goy e López (Dirs.), *Memoria artis: studia in memoriam Mª Dolores Vila Jato*, 1 (71-94). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia,

- Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, Xerencia de Promoción do Camiño de Santiago.
- Fernández Salgado, X. A. (2002). *Marcial Valladares (1821-1903)*. Tese de doutoramento. Departamento de Filoloxía Galega. Universidade de Santiago de Compostela.
- Fernández Salgado, X. A. (2017). *Cincuenta décimas contra don Diego Zernadas*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Fernández Vide, J. (2011). *Violetas. Valses para dúas guitarras*. Baiona: Dos Acordes.
- Ferreira, M. P. (2008). *Antologia de música em Portugal na Idade média e no Renascimento*. Lisboa: Arte das Musas.
- Ferreirós Espinosa, C. (2018). *O legado dos Valladares de Vilancosta*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro.
- Fidelio. Revista de música y teatros* (1902). Madrid: 12 de janeiro, 4. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- Filgueira Valverde, J. (1992) Introdução. Em Afonso X, *Cantigas de Santa María. Códice Rico de El Escorial, ms. escorialense T.I.1 (I-XLIII)*. Madrid: Castalia.
- Filgueira Valverde, J. e Fernández-Oxea, J. R. (1987). *Baldaqinos gallegos*. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Flórez, E. (1765). *Historia Compostelana*. Madrid: Viuda de Eliseo Sánchez. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10347/9378> (28/08/2017).
- Folgar de la Calle, J. M. e Letamendi Gárate, J. (1997). *Imaxes para un centenario: O cine en Galicia*. Corunha: Centro Galego de Artes da Imaxe.
- Fontana, J. (2007). *La época del liberalismo*. Barcelona: Crítica.
- Fontoira Suris, R. (1996). *Descubrir el románico por tierras de Pontevedra y el Camino de Santiago*. Ponte Vedra: Diputación Provincial.
- Forbes, E. (2001). Ronzi de Begnis, Giuseppina. Em Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 21, (2º ed., 661). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Forneiro, F. e Neira, C. X. (1993). *Música no Retablo*. Ourense: Imprenta provincial.

- Fornet, E. (1933, 23 dez). La guitarra que Andrés Segovia lleva por el mundo. *La Estampa*(311), 36.
- Fortes López, A. B. e García López, X. A. (2004). Curros Enríquez: Cronobiografía. Em Alonso, Monteagudo e Tajés (Eds.). Em *Actas do I Congreso Internacional Curros Enríquez e o seu tempo (Celanova, 13-15 de setembro do 2001), II* (581-622). Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Fraga, F. (1998). *Rossini. Obra completa comentada, discografía recomendada*. Barcelona: Península, D. L.
- Franqueira Barca, S. (2015). *La agrupación guitarrística gallega y la guitarra en Galicia entre 1977-1984, 2 v.* Tese de doutoramento. Facultade de Xeografía e Historia. Universidade de Santiago de Compostela.
- Franqueira Barca, S. (2018). Xosé Chas García (1908-1947). Una aproximación a su obra para guitarra. *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*(12), 54-65.
- Freire González, R. *Estudiantina de Madrid. Pasacalle-marchiña*. Partitura da BNE. Cota: MP/5893/26. Disponível em: <http://catalogo.bne.es>.
- Freitas de Torres, L. (2016a). La Escuela de Música de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Santiago de Compostela (1877-1953). *Revista Argentina de Musicología*(17), 131-150. Disponível em: <http://ojs.aamusicologia.org.ar>.
- Freitas de Torres, L. (2016b). La huella de Manuel Valverde Rey (1857-1929) en la historia musical de Santiago de Compostela. Em *Actas do III Encontro Ibero-americano de Jovens Musicólogos*, (286-296). Sevilha: Tagus-Atlanticus Associação Cultural. Disponível em: <https://www.academia.edu>.
- Freitas de Torres, L. (2018). *José Gómez Veiga "Curros"*. Santiago de Compostela: Editorial Guiverny, Consorcio de Santiago.
- Fundación Fernando Blanco de Lema (2007). *Olladas Nostálgicas. Fotografías do Colexio-Instituto e Escolas da Fundación Fernando Blanco de Lema (1886-1954)*. Corunha: Imprenta Provincial.
- Gábry, G. (1969). *Alte Musikinstrumente*. Budapest: Corvina Verlag.

- Gaceta de Galicia* (1879). Santiago de Compostela: 15 de maio, 4.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1880a). Gran Almacén. Santiago de Compostela:
3 de setembro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1880b). Un vate insigne. Santiago de Compostela:
4 de maio, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1880c). Al insigne vate hijo predilecto de las
musas Don Francisco Roque Rodriguez. Santiago de
Compostela: 5 de maio, 1 e 3. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1881a). Sucursal del Gran Almacén de Música y
Pianos de D. Canuto Berea. Santiago de Compostela: 14 de
fevereiro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1881b). Pianos Alemanes desde 5.500 rs. Santiago
de Compostela: 22 de setembro, 4. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1881c). Pianos de Steinweg. Santiago de
Compostela: 14 de fevereiro, 4. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1881d). Seccion de Anuncios. Santiago de
Compostela: 2 de abril, 3. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1881e). ¡Pianos alemanes!. Santiago de
Compostela: 9 de setembro, 4. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1882a). Noticias de Galicia. Santiago de
Compostela: 7 de julho, 2. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1882b). Santiago de Compostela: 11 de novembro,
3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1883). Santiago de Compostela: 14 de agosto, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1884). Santiago de Compostela: 2 de julho, 3.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1885a). Santiago de Compostela: 12 de maio, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- Gaceta de Galicia* (1885b). Santiago de Compostela: 15 de maio, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1885c). Santiago de Compostela: 28 de julho, 3.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1885d). Santiago de Compostela: 30 de julho, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1886a). Vigo. Santiago de Compostela: 7 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1886b). Teatro Principal. Santiago de Compostela: 17 de fevereiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1886c). Santiago. Santiago de Compostela: 7 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1886d). Santiago de Compostela: 25 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1887a). Santiago de Compostela: 4 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1887b). Santiago de Compostela: 25 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1887c). Santiago de Compostela: 5 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1887d). Santiago de Compostela: 17 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1887e). Santiago de Compostela: 13 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1887f). Santiago de Compostela: 19 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1887g). Santiago. La semana. Santiago de Compostela: 22 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1888a). Santiago de Compostela: 17 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1888b). Santiago de Compostela: 24 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1888c). Santiago de Compostela: 31 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- Gaceta de Galicia* (1888d). Editorial: Malagueñas. Santiago de Compostela: 11 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1888e). Santiago de Compostela: 12 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1888f). Santiago de Compostela: 18 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1889a). Santiago de Compostela: 14 de janeiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1889b). Santiago de Compostela: 22 de novembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1889c). Santiago de Compostela: 29 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1889d). Santiago de Compostela: 2 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1889e). Santiago de Compostela: 6 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1889f). Juan Parga. Santiago de Compostela: 9 de dezembro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1889g). Santiago de Compostela: 14 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1889h). El concierto del sábado. Santiago de Compostela: 16 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1889i). Santiago. Santiago de Compostela: 29 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1889j). Santiago de Compostela: 17 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1889k). Santiago de Compostela: 28 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1890). Santiago de Compostela: 2 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1891a). Desde Tuy. La funcion á San Telmo. Santiago de Compostela: 30 de junho, 1-2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- Gaceta de Galicia* (1891b). Santiago de Compostela: 24 de agosto, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1891c). Santiago de Compostela: 30 de dezembro,
2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1891d). Santiago de Compostela: 3 de setembro,
3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1891e). Academia de Música. Santiago de
Compostela: 9 de outubro, 3. Disponível em:
<http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1891f). Santiago de Compostela: 9 de setembro, 3.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1892a). Santiago de Compostela: 18 de março, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1892b). Santiago de Compostela: 20 de abril, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1892c). Santiago de Compostela: 20 de julho, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1892d). Santiago de Compostela: 26 de janeiro, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1892e). Santiago de Compostela: 18 de outubro, 1.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1892f). Santiago de Compostela: 4 de abril, 1.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1892g). Santiago de Compostela: 29 de janeiro, 2.
Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1892h). Santiago de Compostela: 24 de setembro,
3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1892i). Santiago de Compostela: 22 de novembro,
3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1893a). Santiago de Compostela: 5 de dezembro,
2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1893b). Santiago de Compostela: 7 de dezembro,
3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1893c). Santiago de Compostela: 10 de dezembro,
2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- Gaceta de Galicia* (1893d). Santiago de Compostela: 22 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1893e). Santiago de Compostela: 2 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1893f). Santiago de Compostela: 21 de novembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1894a). La Adoración de los Santos Reyes. Santiago de Compostela: 9 de janeiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1894b). Santiago de Compostela: 2 de fevereiro, 1-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1894c). Santiago de Compostela: 10 de janeiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1894d). Santiago de Compostela: 17 de abril, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1894e). Santiago de Compostela: 29 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1894f). Noticias de Galicia. Santiago de Compostela: 25 de outubro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1895a). Santiago de Compostela: 13 de janeiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1895b). Nepthali Dominguez. Santiago de Compostela: 18 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1895c). Santiago de Compostela: 25 de julho, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1895d). Teatro. Santiago de Compostela: 6 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1895e). Santiago de Compostela: 3 de dezembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1896a). Santiago de Compostela: 12 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1896b). Santiago de Compostela: 23 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- Gaceta de Galicia* (1896c). Santiago de Compostela: 27 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1896d). Santiago de Compostela: 21 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1896e). Santiago de Compostela: 7 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1896f). Santiago de Compostela: 1 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1896g). Santiago de Compostela: 2 de abril, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1896h). Santiago de Compostela: 23 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1896i). Desde Villagarcia. Santiago de Compostela: 4 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1897). El carnaval en Galicia. Santiago de Compostela: 24 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1899a). Santiago de Compostela: 23 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1899b). Santiago de Compostela: 29 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1899c). Santiago de Compostela: 16 de fevereiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1899d). Santiago de Compostela: 21 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1899e). Santiago de Compostela: 31 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1899f). Santiago de Compostela: 3 de dezembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1899g). Santiago. Santiago de Compostela: 24 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1899h). Santiago de Compostela: 3 de setembro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1900a). Sección regional. Santiago de Compostela: 6 de abril, 2. Disponível em:

- <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1900b). Santiago de Compostela: 6 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1900c). Santiago de Compostela: 3 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1903a). Santiago de Compostela: 27 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1903b). Santiago de Compostela: 26 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1904a). Santiago de Compostela: 31 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1904b). Santiago de Compostela: 9 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1904c). Rápida. Santiago de Compostela: 31 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1904d). Santiago de Compostela: 10 de dezembro, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1905a). Santiago de Compostela: 3 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1905b). Por el Apóstol Santiago. Santiago de Compostela: 20 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1909a). Santiago. Santiago de Compostela: 23 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1909b). Cine Fraga. Santiago de Compostela: 2 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1909c). Santiago de Compostela: 12 de junho, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1910). Concursantes á la banda municipal de Orense. Santiago de Compostela: 16 de setembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1912a). Asuntos gallegos. Un peluquero músico. Santiago de Compostela: 25 de abril, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Gaceta de Galicia* (1912b). Betanzos. Santiago de Compostela: 26 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- Gaceta de Madrid* (1859). Parte oficial. Madrid: 5 de dezembro, 2.
Disponível em: <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>.
- Gaceta de Madrid* (1916). Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Real Orden. Madrid: 26 de maio, 422. Disponível em: <https://www.boe.es/buscar/gazeta.php>.
- Gaceta Musical de Madrid* (1856). Madrid: 12 de outubro, 6.
Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Galicia. Diario de Vigo* (1922). Orense. Música gallega. Vigo: 4 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Galicia en el Mundo* (2019). Carmen Martín Rubio: “El cronista gallego Juan Díez de Betanzos sigue siendo un héroe en Perú”. Blog: 16 de janeiro. Disponível em: <http://www.cronicasdelaemigracion.com/articulo/galicia/carmen-martin-rubio-cronista-gallego-juan-diez-betanzos-sigue-siendo-heroe-peru/20190116140506090946.html> (19/08/2019).
- Galicia Humorística* (1888a). La guitarra encantada. Santiago de Compostela: 15 de abril, 217-219. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Galicia Humorística* (1888b). Paco Roque. Tipo de Celanova. Santiago de Compostela: 30 de junho, 366-368. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Galicia Moderna* (1886). Casimiro Tarantino. Havana: 26 de dezembro, 2-3.
- Galicia Moderna* (1887). Prólogo del libro "Orballeiras" de F. Garcia Acuña. Havana: 16 de outubro, 1-2.
- Galicia no Tempo 1991: Mosteiro de San Martiño Pinario, Santiago de Compostela: Conferencias, outros estudos.* (1992). Santiago de Compostela: Consellería de Cultura e Xuventude.
- Galipedia.* (s. d.). Germán Lago. Artigo da Wikipédia em galego. Disponível em: https://gl.wikipedia.org/wiki/Germán_Lago (19/11/2019).
- Gándara Eiroa, X. C. (2013). La primera orquesta sinfónica de Galicia. Blog *Mundo Clásico*: 17 de maio. Disponível em: <https://www.mundoclasico.com/articulo/18196/La-primera-orquesta-sinfonica-de-Galicia>.

- Garbayo Montabes, J. (1998). O esplendor do barroco musical en Galicia. Em Villanueva e Milladoiro (Dirs.). Em *O Feito Diferencial Galego na Música (1997. Santiago de Compostela)*, 2 (121-178). Santiago de Compostela: Museo do Pobo Galego, A Editorial da Historia.
- Garbayo Montabes, J. (2002). Notas sobre la historia del órgano en la catedral de Ourense. *Porta da Aira*(9), 327-333.
- García Antón, F. (2017). *La guitarra española en la conformación de una identidad sonora nacional entre ilustración y romanticismo (1789-1833)*. Tese de doutoramento. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10486/680497>.
- García Armand, B. (2013). *La música en España durante la Guerra de la Independencia: la cultura musical madrileña 1808-1814*. Trabalho final de Máster. Saragoça: Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento Historia del Arte.
- García Blaya, R. (s. d.). Las casas editoras de partituras de Tango 2ª parte. Blog *Todo Tango*, baseado na informação do *Instituto Argentino de Estudios sobre el Tango*. Disponível em: <http://www.todotango.com/historias/cronica/347/Las-casas-editoras-de-partituras-de-tango-2ª-parte>.
- García Cortés, C. (2002). *O cura de Fruíme. Diego Antonio Cernadas e Castro*. Santiago de Compostela: Instituto Teolóxico Compostelano.
- García Cortés, C. (2016). José María Salgado Ferreiro (1840-1919). Fundador de la escuela coruñesa de ciegos y niños pobres. *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 61(1-4), 647-695.
- García Gutiérrez, A. (1839). *El Trovador. Drama caballeresco en cinco jornadas, en prosa y verso*. Saragoça: Juan Repilando. Disponível em: <https://books.google.com> (10/05/2019).
- García Iglesias, J. M. (1999). La Portada del "Colegio del Glorioso Apóstol Señor Santiago" de Santiago de Compostela. *Museo de Pontevedra*(53), 133-155.
- García Iglesias, J. M. (Dir.) (2000). *San Martín Pinario: Inventario*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura.

- García Iglesias, J. M. (2001). *Palacio de Gelmírez*. Santiago de Compostela: Consellería de Cultura.
- García Iglesias, J. M. (2004). Alonso III de Fonseca y la fundación del “Colegio del Glorioso Apóstol Señor Santiago” en Santiago de Compostela. Em Llamazares e Vizuete (Drs.), *Arzobispos de Toledo, mecenas universitarios*, (283-296). Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha.
- García Iglesias, X. M., Monterroso Montero, X. M. (2000). *Fonseca, patrimonio e herdanza: arquitectura e iconografía dos edificios universitarios composteláns (ss.XVI-XX)*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- García Romero, F. (1987). Una traducción inédita de Marcial. *Myrtia, Revista de Filología Clásica de la Universidad de Murcia* 2(2), 43-58. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es>.
- Garcitoral, A. (1945). *Interpretación de España. Historia y sociología*. Buenos Aires: Claridad.
- Gazeta de Coimbra* (1928). Coimbra: 19 de julho, 5. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/>.
- Gazeta marcial y política de Santiago* (1813). Soneto. Santiago de Compostela: 13 de março, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Geneanet (1996). Base de dados genealógicos em linha. www.geneanet.org.
- Giacometti, M. (1981). *Cancioneiro popular português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Gil Novales, A. (1975). *Las Sociedades Patrióticas (1820-1823). Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*, 2 v. Madrid: Tecnos.
- Gimeno, J. (2013). Los conciertos de Andrés Segovia. Foro de Internet *Guitarra Arte Pulsado*. Disponível em: <http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?21031-Los-conciertos-de-Andrés-Segovia>.
- Gjerdingen, R. (2007). *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press.

- Gómez, J. R. R. (2009). *A trajectória de Ernesto Guerra da Cal nos campos científico e literário*. Compostela: Universidade de Santiago de Compostela. Disponível em: <https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/2595>.
- Gómez Muntané, M. C. (1979). *La música en la casa real catalano-aragonesa 1336-1442*. Barcelona: Bosch.
- Gómez, S. e Cancela, A. (2017). *Chané. O nascimento da música popular galega*. Compostela: aCentralFolque. Centro galego de música popular.
- Gonçalves, F. (1961). O Pórtico da Matriz de Viana do Castelo. *Mvsev*, 2ª série, 3(dezembro), 60-71.
- González-Besada Mein, A. (1916). *Rosalía Castro. Notas biográficas*. Madrid: Biblioteca Hispania.
- González García, M. A. (1992-1993). El entallador Benito Rodríguez Muxica y el retablo de la capilla de San Juan de la Catedral de Orense. *Porta da Aira*(5), 95-112.
- González López, E. (1996). Rita Caveda Solares, una ilustrada desconocida. *Cubera. Revista cultural de la Asociación de Amigos del Paisaje de Villaviciosa*(28), 2-5. Disponível em: <https://www.cubera.org/>.
- González Martín, G. (2005). *Pasión por Vigo. Vida y obra del cronista Rodríguez Elías*. Vigo: Instituto de Estudios Vigueses.
- González Ríos, M. L. (1987). *Las Juntas del Reino de Galicia en el siglo XVII*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Gosálvez Lara, C. J. (1995). *La edición musical española hasta 1936*. Madrid: Asociación Española de Documentación Musical.
- Gosálvez Lara, C. J. (1999). Campo (III). 4. Campo y Castro, José. Em Casares, E. (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 2, (1980). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Grenón, P. J. (1929). *Nuestra primera música instrumental*. 1ª ed. Buenos Aires: F. Pereira e Hijos.
- (1951). 2ª ed, 1ª parte. *Revista de Estudios Musicales*, 2, 5-6;
- (1954). 2ª ed, 2ª parte. *Idem*, 3, 7. Disponíveis em: <http://bdigital.uncuyo.edu.ar/app/navegador/?idobjeto=9035>.

- Griffiths, J. (2007). Venegas, Cabezón y la música "para tecla, harpa y vihuela". Em Morales, L. (Aut.), *Cinco siglos de música de tecla española: actas de los Symposia FIMTE 2002-2004* (153-168). Almería: Asociación Cultural Leal.
- Groba González, X. (2011). *O legado musical de Casto Sampedro Folgar (1848-1937). O canto galego de tradición oral*, 2 v. Tese de doutoramento. Compostela: Facultade de Xeografía e Historia. Universidade de Santiago de Compostela.
- Groba González, X. (2012). *Casto Sampedro e a música do cantigueiro galego de tradición oral*, 2 v. Redondela: Concello de Redondela.
- Guede Fernández, I. (1992). *La música en Orense*. Ourense: Caixa Ourense, Obra Cultural.
- Guitarra Arte Pulsado* (2015-2018). Resonador Terraza. Foro guitarrístico em Internet. Disponível em: <http://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?22958-Resonador-Terraza>.
- Guitarrería de Buenos Aires*. Lago Nuñez Daniel 1965 N° 1089. Blog. Disponível em: http://guitarreriabuenosaires.com/guitar_ver.php?id=98 (09/07/2019).
- Gutiérrez González, C. J. (2010). La lección de guitarra de Miguel Agustín Príncipe. *Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra*(4), 62-81.
- Herrera, F. (2006). *Enciclopedia de la Guitarra* (3ª ed). Valência: Piles. Versão em CD-rom.
- Herrera, J. (2007). El 'Manuscrito de Mariana Vasques': música para tocar, bailar y cantar de principios del México independiente. *Heterofonía*(132-133), 9-24. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11271/595>.
- Hervás Crespo, G. (2017). Antonio de Puga y el Pseudo-Puga. Pintura de género, bodegones y la "serie de los oficios" del duque de Aarschot. *Goya: Revista de arte*(360), 202-215.
- Hervella Vázquez, J. (1990). El retablo del Nacimiento del Santuario de Nuestra Señora de los Remedios de Villamayor del Valle (Verín). *Boletín de Estudios del Seminario*, 12(11), 28-37.

- Hispania Epigraphica* (s. d.). Estela funeraria de la joven Lutatia Lupata, Record No. 20062. Disponível em: [http://eda-bea.es/\(16/11/2016\)](http://eda-bea.es/(16/11/2016)).
- Hoja Oficial del Lunes* (1937). Vigo hace 50 años. Vigo: 23 de agosto, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- Iglesia, A. d. l. (1886). *El idioma gallego: su antigüedad y vida*, 3. Corunha: La Voz de Galicia. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- Iglesias, A. (1985-1986). *Enrique Granados. Su obra para piano*, 2 v. Madrid: Alpuerto.
- Iglesias de la Casa, J. (1793). *Poesías Póstumas*. Salamanca: Francisco de Toxar. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Iglesias de Souza, L. (1981-1983). Notas del pasado. Algunas referencias a la ópera en La Coruña en el siglo XIX. *Abrente*(13-15), 64-110.
- Iglesias, X. M., López, P. e Miguéns, J. E. (2008). *Conservatorio Profesional de Música de Ourense: 1957-2007, cincuenta anos de música*. Ourense: Conservatorio Profesional de Música.
- Iglesias Martínez, N. (1997). *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Iglesias Martínez, N. e Lozano Martínez, I. (2008). *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional de España. Disponível em: <http://www.bne.es/ca/Servicios/NormasEstandares/ManualDeCatalogacionDePartituras>.
- Ilustración Gallega. Revista de literatura, ciencias, artes y salones* (1914). Real Asociación Académica de escritores gallegos laureados. Vigo: 1 de agosto, 5. Disponível em: <https://academia.gal/hemeroteca-virtual>.
- Industria e Invenciones* (1912). Registro de marcas. Marcas concedidas. Madrid: 3 de agosto, 50. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.

- Industria e Invenciones* (1913). Registro de nombres comerciales. Nombres comerciales solicitados. Madrid: 31 de maio, 221. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- Infante, B. (1915). *Ideal andaluz*. Sevilha: Joaquín L. Arévalo. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Infante, B. (1929-1933). *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo*. Ed. Fasc. publicada pela Junta de Andalucía em 2010. Disponível em: https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/1337160241origenes_de_lo_flamenco.pdf.
- Infopédia (2003-2018). Entreato. Em *Dicionário infopédia da Língua Portuguesa* [em linha]. Porto: Porto Editora. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/entreato>.
- International Music Score Library Project. Petrucci Music Library*. (s. d.). Naderman. Disponível em: <https://imslp.org/wiki/Naderman>.
- International Music Score Library Project. Petrucci Music Library*. (s. d.). Projeto de biblioteca musical digital e internacional. Disponível em: <http://imslp.org>.
- Inzenga Castellanos, J. (2005). *Cantos e bailes da Galiza. Estudo e edição crítica de José Luís d. P. Orjais*. Ourense: Difusora de letras, artes e ideas.
- Izquierdo Gutiérrez, P. (1985). *Los orígenes del carnaval*. Ourense: Albor.
- Izquierdo Gutiérrez, P. (2011). *Ritos, costumes e expresión da coresma e da Semana Santa*. Ourense: Deputación Provincial de Ourense.
- Izquierdo Gutiérrez, P. (2015). *A ermida santuario de Nosa Señora dos Remedios de Ourense*. Ourense: Deputación Provincial de Ourense.
- Jeffery, B. (1994). *Dionisio Aguado. The complete works for guitar in reprints of the original editions*, 4 v. Heilderberg: Chanterelle.
- Jeffery, B. (1994/2011). *Antonio J. Manjón (1866-1919). Works for guitar/Obras para guitarra*. Londres: Tecla Editions.
- Jeffery, B. (2004). *Fernando Sor. The New Complete Works for guitar*, 11 v. (2.^a ed). Budapeste: Tecla Editions.

- Jeffery, B. (2017). *España de la guerra. The spanish political and military songs of the war in Spain 1808 to 1814*. London: Tecla Editions.
- Jensen, S. (2011). Reconstrucción dos instrumentos sobre un estudo comparado. Em Villanueva Abelairas, C. (Coord.), *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento* (213-226). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.
- Jiménez Gómez, E. (1997). *Órganos históricos compostelanos*. Santiago de Compostela: Cadernos de "Música en Compostela".
- Jornal do Commercio* (1894). Theatro Recreio Dramatico. Rio de Janeiro: 7 de fevereiro, 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br>.
- Juegos Florales (1862). *Álbum de la Caridad. Juegos Florales de La Coruña en 1861, seguido de un mosaico poético de nuestros vates gallegos...* Corunha: Hospicio Provincial, Mariano M. Sancho. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Kemp, P. (2001). Strauss. Em Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 24, (2ª ed., 474-496). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Kenyon de Pascual, B. (1983). English square pianos in eighteenth-century Madrid. *Music and Letters*, 64(3-4), 212-217. Disponível em: <https://academic.oup.com>.
- Kenyon de Pascual, B. (1985). Spanish pianos. *Early Music*, 13(3), 469-470. Disponível em: <https://academic.oup.com>.
- Kenyon de Pascual, B. (1987). Francisco Pérez Mirabal's harpsichords and the early Spanish Piano. *Early Music*, 15(4), 503-514. Disponível em: <https://academic.oup.com>.
- Kircher, A. (1650). *Musurgia Universalis*. Roma: Typographia Haeredum Francisci Corbelletti. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_\(Kircher,_Athanasius\)](http://imslp.org/wiki/Musurgia_Universalis_(Kircher,_Athanasius)).
- Knighton, T. (2001). *Música y músicos en la corte de Fernando el Católico, 1474-1516*. Saragoça: Institución Fernando el Católico.
- Labarta Pose, E. (1892). *Poesias premiadas en el Certamen literario celebrado por la Sociedad Económica de Amigos del País de*

- Pontevedra...* Santiago de Compostela: José M. Paredes. Disponível em: <http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/consulta/registro.cmd?id=521003>.
- La Coalición Republicana. Publicación defensora de los intereses republicano-coalicionistas* (1886). Almacén de música de D. Canuto Berea. Vigo: 16 de maio, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- La Correspondencia de España* (1867). Madrid: 14 de julho, 3. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- La Correspondencia Gallega* (1897a). Sociedad Económica. Kermesse para agosto. Ponte Vedra: 15 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1897b). El general Blanco á Cuba. Ponte Vedra: 22 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1897c). Tuna pontevedresa. Ponte Vedra: 7 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1897d). Guitarrista. Ponte Vedra: 17 de julho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1897e). Santiago. Ponte Vedra: 30 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1897f). Ponte Vedra: 13 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1898a). La Tuna Portuguesa. Concierto en Santiago. Ponte Vedra: 14 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1898b). Miscelánea Provincial. Ponte Vedra: 24 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1898c). En el Gimnasio. Ponte Vedra: 15 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1898d). En el "Círculo Católico". Ponte Vedra: 5 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.

- La Correspondencia Gallega* (1898e). Ponte Vedra: 22 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1898f). Ponte Vedra: 24 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1898g). Fiesta patriótica. Ponte Vedra: 16 de abril, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1899). El año gallego. 17 de diciembre de 1857. Ponte Vedra: 18 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1900a). Bazar Helénico. Ponte Vedra: 3 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1900b). Nuevo invento. Ponte Vedra: 3 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1900c). Café Méndez Núñez. Ponte Vedra: 20 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1901a). Traspaso. Ponte Vedra: 29 de abril, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1901b). El Siglo. Ponte Vedra: 24 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1902a). Bazar Helénico. Ponte Vedra: 15 de maio, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1902b). En el Café Español. Ponte Vedra: 14 de abril, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1902c). Orense. Ponte Vedra: 3 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1903a). Orense. Ponte Vedra: 21 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1903b). Ponte Vedra: 27 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1905). El Carnaval en Pontevedra á mediados del siglo último. Ponte Vedra: 10 de março, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1907). "El Siglo". Ponte Vedra: 7 de novembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- La Correspondencia Gallega* (1908). La "Cántiga" de Curros. Una carta. Ponte Vedra: 14 de abril, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1910). Ponte Vedra: 15 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1913a). De Sociedad. Ponte Vedra: 18 de janeiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1913b). "El Siglo". Ponte Vedra: 19 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Correspondencia Gallega* (1916). Rodriguez Viguri. Ponte Vedra: 17 de agosto, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Gacetilla de Santiago* (1873a). Crónica local. Santiago de Compostela: 5 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Gacetilla de Santiago* (1873b). Santiago de Compostela: 2 de julho, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1898a). Lugo: 16 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1898b). Lugo: 31 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1899a). Desde Mondoñedo. Lugo: 16 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1899b). Café Español. Lugo: 25 de março, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1899c). Lugo: 9 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1899d). Lugo: 29 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1900a). Lugo: 16 de fevereiro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1900b). Lugo: 14 de maio, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1900c). Lugo: 3 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1900d). Tuna clásica escolar. Lugo: 4 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- La Idea Moderna* (1901). Monografía sobre la música patriótica española. Capítulo IV. Lugo: 9 de outubro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1902). Círculo de las Artes. Lugo: 23 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1914a). Lugo: 24 de março, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Idea Moderna* (1914b). Lugo: 15 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Integridad* (1920). Tui: 6 de abril, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Lealtad Gallega* (1895). Ponte Vedra: 22 de fevereiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Noche* (1956). Presentación de la Tuna compostelana. Gaceta universitaria. Compostela: 8 de dezembro, 6. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Oliva* (1856). Ponte Vedra: 9 de agosto, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Opinión. Diario de Pontevedra* (1896a). Certámen musical de Tuy. Ponte Vedra: 9 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Opinión. Diario de Pontevedra* (1896b). Certámen musical de Tuy. Ponte Vedra: 19 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Opinión. Diario de Pontevedra* (1897a). En el Méndez Núñez. Ponte Vedra: 14 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Opinión. Diario de Pontevedra* (1897b). Concierto. Ponte Vedra: 14 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Paz. Periódico político y literario* (1876). Variedades. Ponte Vedra: 10 de fevereiro, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Pequeña Patria* (1891). Brindis. Compostela: 28 de fevereiro, 14-15. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Región* (1916). Ourense: 16 de maio, 3. Disponível em: Biblioteca da Galiza. Cidade da Cultura. Compostela.

- La Región* (1939). Hace 25 años. Ourense: 30 de setembro, 3. Disponível em: Biblioteca da Galiza. Cidade da Cultura. Compostela.
- La Región* (1940a). Ourense: 23 de janeiro, 3. Disponível em: Biblioteca da Galiza. Cidade da Cultura. Compostela.
- La Región* (1940b). Más información local. Ourense: 17 de outubro, 2. Disponível em: Biblioteca da Galiza. Cidade da Cultura. Compostela.
- La Región* (1948). Aniversarios. Ourense: 26 de fevereiro, 2. Disponível em: Biblioteca da Galiza. Cidade da Cultura. Compostela.
- La Región* (1949). Aniversarios. Ourense: 25 de fevereiro, 2-3. Disponível em: Biblioteca da Galiza. Cidade da Cultura. Compostela.
- La Región* (1950). Aniversarios. Ourense: 26 de fevereiro, 3. Disponível em: Biblioteca da Galiza. Cidade da Cultura. Compostela.
- La Región* (2009). La Rondalla del señor Casanovas. Ourense: 2 de abril, 61. Disponível em: Biblioteca da Galiza. Cidade da Cultura. Compostela.
- La Región* (2012). La fundación Antón Losada convierte el pazo en un museo. Ourense: 6 de junho, 18. Disponível em: Biblioteca da Galiza. Cidade da Cultura. Compostela.
- La Revista Popular* (1893a). Ponte Vedra: 10 de março, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Revista Popular* (1893b). A noiva d'o soldado. Ponte Vedra: 20 de dezembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Revista Popular* (1894). Concierto de Brisas. Ponte Vedra: 10 de janeiro, 10. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Revista Popular* (1895a). Ramon Señorans Vieira. Ponte Vedra: 10 de julho, 2-3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Revista Popular* (1895b). Ramon Señorans Vieira. Ponte Vedra: 20 de julho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Vanguardia* (1911). Barcelona: 12 de maio, 5. Disponível em: <https://lavanguardia.com/hemeroteca>.

- La Vanguardia* (1916a). Música y teatros. Barcelona: 4 de janeiro, 18.
Disponível em: <https://lavanguardia.com/hemeroteca>.
- La Vanguardia* (1916b). Música y teatros. Barcelona: 23 de abril, 17.
Disponível em: <https://lavanguardia.com/hemeroteca>.
- La Vanguardia* (1924). Barcelona: 6 de junho, 7. Disponível em:
<https://lavanguardia.com/hemeroteca>.
- La Voz de Galicia* (2002). Corunha: 23 de julho, 2. Ed. Ourense.
Disponível em: <https://quiosco.lavozdeg Galicia.es> e com erro na data (22 por 23) em: https://lavozdeg Galicia.es/noticia/ourense/2002/07/22/padre-gran-profesor-musica/0003_1162800.htm.
- La Voz de la Verdad* (1912). Miscelánea. Nuevo colega. Lugo: 7 de agosto, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Voz de Mondoñedo* (1916a). Velada Músico-Teatral. Mondonhede: 28 de fevereiro, 3.
- La Voz de Mondoñedo* (1916b). Velada Músico-Teatral. Mondonhede: 24 de abril, 3.
- La Voz de Mondoñedo* (1921). De Baile. Mondonhede: 28 de março, 2.
- La Voz de Morrazo (Ilustrado). Periódico bisemanal* (1897). Marim: 14 de setembro, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- La Zarpa* (1923). Noticias. Ourense: 11 de maio, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Labrada, J. L. (1992). *Descripción económica del Reino de Galicia*. Santiago de Compostela: El Correo Gallego.
- Lamaña, J. M. (1972). Los instrumentos musicales en la España medieval. Em *Miscellanea Barcinonensia*, XI(23), 59-85. Segunda parte em *Ibidem* (1973). *Idem, id.*, XII(35), 41-72.
- Lamb, A. (2010). Two Hundred Years of Maestro Campanone. Blog *Zarzuela.net*: 17 de maio. Disponível em: <http://www.zarzuela.net/ref/feat/campanone.htm> (12/01/2019).
- Lambertini, M. A. e Vieira, E. (1899-1915). *A Arte Musical. Revista publicada quinzenalmente*. Lisboa: Casa Lambertini.
- Lamothe, G. (1875). *La Malle des Indes*. Brunswick: Henry Litolff's Verlag. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/La_malle_des_Indes,_Op.161_\(Lamothe,_Georges\)](https://imslp.org/wiki/La_malle_des_Indes,_Op.161_(Lamothe,_Georges)).
- Landín Tobío, P. (1999). *De mi viejo carnet*. Ponte Vedra: Deputación Provincial de Pontevedra.

- Lanza Álvarez, F. (1933). *Ribadeo Antigo*. Madrid: Imprenta Mercurio.
- La Patria Gallega*. Boletín-revista. Órgano oficial de la Asociación Regionalista (1891). Santiago de Compostela: 15 de abril, 13. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Las Riberas del Eo* (1935). Ribadeu: 30 de maio, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Lauriol (s. d.). *Pianofortes*. Disponível em: <http://www.lieeverbeeck.eu/>. Última atualização em 05/06/2018.
- Le Ménestrel*. *Journal de musique* (1835). Madame La Valliere. Romance. Paroles de M.^r Henri Hardy. Musique de Jacques Strunz. Dédiée à Mademoiselle Victorine Chégaray. Paris: 1 de fevereiro, 2-3. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr>.
- Leal Fernández, J. F. e Barranza, E. (2009). *Anales del cine en México, 1895-1911. 1900: Tercera parte. El circo y el cinematógrafo*. México: Juan Pablos, Voyeur. Disponível em: <https://books.google.com> (29/08/2013).
- Leboreiro Amaro, María A. (1997). *Redondela, crónica gráfica dun pasado recente*. Vigo(?): Promociones Rodríguez y Couñago.
- Leiva Piñeiro, A. (2012). A banda municipal de Vigo no cambio de século: 1883-1912. Em Capelán, Costa, Garbayo e Villanueva (Eds.), *Os soños da memoria. Documentación musical en Galicia. Metodoloxías para o estudio*, (385-405). Ponte Vedra: Deputación de Pontevedra.
- León Ravina, G. (2018). *La Ópera en Cádiz en el siglo XIX. Un estudio cualitativo*. Tese de doutoramento. Alacante: Universitat d'Alacant. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/> (só o resumo).
- Letellier, R. I. (2012). *Cesare Pugni: Esmeralda and Le violon du diable*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Libro de Alexandre* (ca.1230). Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2f7m5> (15/08/2017).
- Liceo Brigantino* (1883). Velada del día 4. Corunha: 10 de março, 7. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- Lieto Panhormitano, B. (1559). *Dialogo quarto di musica. Dove si ragiona [...] con viola a mano over Liuto...* Nápoles. Disponível em: <http://imslp.org>.
- Lombardi, C. (2007). *La ballerina immaginaria. Una donna nella letteratura e sulla scena nell'età dell'industrialismo 1832-1908*. Nápoles: Liguori Editore.
- Lopes, G. V., Ferreira, M. P. et al. (2011). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas* [base de dados online]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Disponível em: <http://cantigas.fcsh.unl.pt/sobreascantigas.asp> (30/05/2017).
- Lopes-Graça, F. (1991). *A canção popular portuguesa*. Lisboa: Caminho.
- López, F. F. (1843). *Nuevo metodo teórico-practico para aprender a tocar la cítara por cifra, sin necesidad de maestro*. Valência: Imprenta de Blat. Disponível em: <http://objects.library.uu.nl>.
- López-Aydllo, E. (1923). Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas. *Revue hispanique. Recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais*, 57(132), 315-619.
- López, O. e D. (2011). *Historia da União Musical de Parada de Riveira*. Ginzo de Límia: Concelho de Ginzo. Informação de Edelmiro Martínez Cerredelo.
- López Calderón, C. (2008). A obra do "escultor e arquitecto" Francisco de Moure en San Xulián de Samos. Em Folgar, M. C. e Goy, A. (Dirs.), *San Xulián de Samos: historia e arte nun mosteiro: Opus Monasticorum III*, (193-208). Santiago de Compostela: Consellería de Innovación e Industria, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo.
- López-Calo, J. (1972). *Catálogo Musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa.
- López-Calo, J. (1982). *La música medieval en Galicia*, Corunha: F. Barrié de la Maza.
- López-Calo, J. (1983). *Historia de la música española*, 33. Madrid: Alianza Música.

- López-Calo, J. (1988a). La música en Galicia (Músicos y Compositores). *Enciclopedia Temática de Galicia. Música, Lengua y Literatura*, 6, 13-63. Barcelona: Nauta.
- López-Calo, J. (1988b). *Historia de la música española 3*, s. XVII. Madrid: Alianza.
- López-Calo, J. (1990). *Documentario musical de la Catedral de Segovia. Vol. I: Actas capitulares*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- López-Calo, J. (1994). *San Martín de Noya. Sus instrumentos musicales*. Santiago de Compostela: Sociedade Cultural Recreativa Liceo.
- López-Calo, J. (2002). (Dir.): *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria: su reconstrucción y la música de su tiempo*, Corunha: Fundación Barrié de la Maza.
- López Carreira, A. (1998). *O Reino de Galiza*. Vigo: A Nosa Terra.
- López Cobas, L. (2007). *Música y cultura en A Coruña. El caso de Canuto Berea Rodríguez (1836-1891)*. Memória de Licenciatura. Universidade de Santiago de Compostela, Facultade de Geografía e Históia.
- López Ferreiro, A. (1885). *Don Alfonso VII, Rey de Galicia y su Ayo el Conde de Traba*, Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario Conciliar.
- López Ferreiro, A. (2006). *D. Afonso VII, rei de Galiza, e o seu aio o conde de Traba*, Noia: Toxosoutos.
- López Isla, M. L. (2011). *Gallegos en Cuba. Individualidades: su huella imborrable en una Nación*. Vigo: Grupo de Comunicación Galicia en el Mundo. Disponível em: <https://www.calameo.com/books/001933963405f4860a09e>.
- López López, R. J. (1994). Gentes del norte peninsular en Andalucía durante la Edad Moderna. Notas sobre una corriente migratoria. Em Eiras, A. e Rey, O. (Eds.), *Les Migrations internes et à moyenne distance en Europe, 1500-1900. I Conférence Européene de la Commission Internationale de Démographie Historique*. Santiago de Compostela, 22-25 setembro 1993, II (467-478). Santiago de Compostela: Consellería de Educación e

- Ordenación Universitaria, Comisión Internacional de Demografía Histórica.
- López Navalón, M. (1867). *Memoria sobre el estado actual del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos de Santiago y mejoras de que es susceptible para su futuro progreso y prosperidad*. Santiago de Compostela: Manuel Mirás. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- López Poveda, A. (2009). *Andrés Segovia. Vida y obra*, 2 v. Jaén: Universidad de Jaén.
- López Rivera, J. J. (2002). *El Modo, la categoría gramatical y la cuestión modal*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- López-Suevos Hernández, B. (2008). Las capas de la cebolla: el fondo Canuto Berea del archivo de la Diputación de A Coruña. *Boletín DM. Asociación Española de Documentación Musical*(12), 16-24.
- López-Suevos, B., Lorenzo, S. d. e Martínez, R. (2017). *Eugenia Osterberger. A compositora galega da Belle Époque 1852-1932*. Ourense: Ouvirmos S. L.
- López Teixeira, X. A. (2010). *A formación do Reino de Galiza (711-910)*. Noia: Toxosoutos.
- López Vázquez, J. M. (2007). O presbiterio e o coro, o cerne da igrexa monástica beneditina: o caso de Celanova. Em Andrade, J. M., Castiñeiras, M. A., Singul, F. L. e Fernández-Refoxo, C. (Dirs.), *Rudesindus: O legado do santo* (286-311). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Turismo: S. A. de Xestión do Plan Xacobeo.
- Losada Gallego, C. (2015). *Mujeres pianistas en Vigo. Del salón aristocrático a la edad de plata (1857-1936)*. Sofía Novoa. Tese de doutoramento. Compostela: Facultade de Xeografía e Historia. Universidade de Santiago de Compostela.
- Lozano Martínez, I. e Jiménez Arnáiz, M. A. (2006). *Sucintas nociones de armonía y composición aplicadas a la guitarra* por Félix Ponzoa y Cebrián. Manuscrito de musica M/1003 de la Biblioteca Nacional (Madrid). *Revista de Musicología*, XXIX(2), 587-616.

- Luengo, F. (s. d.). Ordo Prophetarum. Drama litúrgico del siglo XII. Blog *Francisco Luengo. Músico & luthier*. Disponível em: http://franciscoluengo.com/Francisco_Luengo,_musico_&_luthier/Ordo_Prophetarum_e.html (17/06/2018).
- Luengo, F. (2011). Os instrumentos do Pórtico. Em Villanueva Abelairas, C. (Coord.), *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento* (203-212). Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.
- Luengo y Martínez, J. M. (1980). *El castillo de Ponferrada y los templarios*. León: Editorial Nebrija.
- Luna, J. J. (1989). *Pintura británica (1500-1820)*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Luna Sanmartín, X. (2000). *Ond'o sol facheaba ô amanecer: Vida e obra da cantora da Ulla Avelina Valladares Núñez*. A Estrada: Fouce.
- Lupi, J. (2013); "Porque os anjos são músicos". *Anais do XIII Congresso da Sociedade Brasileira de Filosofia Medieval. Metafísica, Arte e Religião na Idade Média* (7-26). Vitória: Departamento de Línguas e Letras/Universidade Federal do Espírito Santo. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/musica/article/download/32312/28681>.
- Machado, D. B. (1741). *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica e Cronologica*, Lisboa Occidental: Antonio Isidoro da Fonseca. Disponível em: <https://archive.org/details/bibliothecalusit01barbuoft> (05/12/2017).
- Machado Álvarez, A. (1974). *Colección de cantes flamencos*. Madrid: Demófilo. Reedição do original de 1881.
- Madame de Genlis (1806). *La Duchesse de La Vallière*, (7ª ed). Paris: Maradan. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k97920723>.
- Mangado Artigas, J. M. (1998). *La guitarra en Cataluña*. Londres: Tecla Editions.
- Manso Porto, C. (1993). *Arte gótico en Galicia: los dominicos*. Corunha: Fundación Barrié de la Maza.

- Manzanero, F. *Colección. Guitarra Francisco González, año de 1875, Madrid*. Blog do luthier Félix Manzanero. Disponível em: <http://guitarrasmanzanero.com>.
- Maravall, J. A. (1981). *El concepto de España en la Edad Media*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales.
- Marco, J. M. (2008). Isabel II y la ópera. Del teatro de palacio al Palacio Real. *La Ilustración liberal: Revista española y americana*, 36, (77-100). Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3008619>.
- Marco López, A. e Porto Ucha A. S. (2000). *A Escola Normal de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Marescot, Ch. d. (ca.1820-30). *La Guitaromanie*. Paris: Marescot. Reedição: Marescot, Ch. d. (1985). *La Guitaromanie*. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte.
- Martin, E. (ca. 1821). *Romance*. Paris: Meissioner. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k319913k>.
- Martín Acosta, M. D. (2010). *Ordenanzas de Málaga de 1611. Edición y estudio léxico*. Tese de doutoramento. Málaga: Universidad de Málaga. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10630/4580>.
- Martín Moreno, A. (1976). *El Padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*. Ourense: Instituto de Estudios Orensanos "Padre Feijoo".
- Martín Sánchez, D. (2017). Métodos de bandurria. Estudio de 26 publicaciones impresas entre 1860 y 1904. *Revista Alzapúa*, 23, 23-38. Disponível em: <http://revistaalzapua.es>.
- Martínez, O. (1949). Eduardo Sánchez de Fuentes y la habanera "Tú". *Revista Bohemia*: 9 de outubro, 58-59 e 138-142. Disponível em: <https://dloc.com/UF00029010/02325>.
- Martínez-Barbeito, C. (2006). *Robert Southey desembarca en el puerto coruñés*. Oleiros: Editorial Trifolium.
- Martínez Cerradelo, E. (2005). *A prensa en Xinzo de Limia: século XX (1911-1925)*. Ginzo de Límia: O Viso.
- Martínez Cerradelo, E. (2008). *Historia e memoria. A Limia: 1931-1953*. Ginzo de Límia: O Viso.

- Martínez Cerredelo, E. (2012). *Historia de Xinzo de Limia*. Ginzo de Límia: Grupo "Pedro González de Ulloa" de Estudos Históricos da Limia.
- Martínez Cerredelo, E. (2016a). *Xinzo de Limia na memoria*. Ginzo de Límia: Grupo "Pedro González de Ulloa" de Estudos Históricos da Limia.
- Martínez Cerredelo, E. (2016b). O pasodobre: Ginzo de Limia. Himno oficial de Xinzo? Blog *Historia de Xinzo*, 12 de julho. Disponível em: <http://historiadexinzo.wordpress.com>.
- Martínez González, J. (2015). *El arte de los violeros españoles, 1350-1650*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Martínez Pinilla, P. A. (2012). Aportaciones sobre el guitarrista lorquino conocido como marqués de Rubira, y sus alumnos Antonio López Villanueva y Pedro Paredes Navarro. *Clavis*, 7, 31-46.
- Massons, J. M. (2002). *Història del Reial Col·legi de Cirurgia de Barcelona*. Espanha: Fundació Uriach 1838. Disponível em: <https://www.fu1838.org/pdf/9569.pdf>.
- Matoso Martinho, A. M. (2004). O ensino das primeiras letras no concelho de Tondela (1772-1910). *Máthesis*(13), 47-66. <http://hdl.handle.net/10316.2/23627> (04/07/2018).
- Medina Canals, A. (1864). *Indice de la legislacion de todos los ramos de Gobernacion y Fomento, desde 1º de enero de 1850 hasta 30 de junio de 1864*. Corunha: Puga. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Memória Histórica do Val do Límia* (2018). Ata de constituição da corporação municipal fascista do Concelho de Moinhos. Blog: 14 de agosto. (19/06/2019). Disponível em: <http://memoriahistoricavaldolimia.terradixital.net>.
- Menéndez Pelayo, M. (1944). *Antología de poetas líricos castellanos*. Santander: Aldus.
- Menéndez Pidal, R. (1983). *Poesía juglaresca y juglares* (8ª ed.). Madrid: Espasa-Calpe.
- Mera Álvarez, I. (2005). *Antonio de Puga*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

- Metropolitan Museum of Art*. (s. d.). Organized square piano (square piano and pipe organ). 1786. Longman & Broderip. Disponível em: <https://metmuseum.org/art/collection/search/505338>.
- Migueles, J. (2017). Orfeóns, Corais e Rondallas. Blog *Anecdótico Redondelán*: 22 de janeiro. Disponível em: <https://anecdotarioredondelan.jimdo.com/música-e-teatro/orfeóns-corais-e-rondallas> (01/08/2019).
- Miscelánea Mindoniense* (2010). El orfeón Pacheco de Mondoñedo. Blog: 7 de março. Disponível em: <http://www.blogoteca.com/doural/index.php?cod=81126> (30/07/2018).
- Moar, J. M. (1903a). La velada del Círculo. *El Correo de Galicia. Diario independiente de avisos y noticias*, 25 de fevereiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Moar, J. M. (1903b). En el Círculo Católico. *Gaceta de Galicia*, 14 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Moar, J. M. (1903c). Erráticas. *Gaceta de Galicia*, 10 de dezembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Moar, J. M. (1904a). De re artística. *Gaceta de Galicia*, 6 de maio, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Moar, J. M. (1904b). Mensajera. *Gaceta de Galicia*, 28 de maio, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Molina, B. S. d. (2003). *Descripción del Reyno de Galizia*. Noia: Toxosoutos.
- Monterroso Devesa-Juega, J.-M. (2011). Dos "Do Bale" de Bares aos "Del Valle-Inclán" de Sobrá. *Cuadrante, revista de estudos valleinclanianos e históricos*(23), 59-63.
- Monterroso Montero, J. M. (1996). Algunos ejemplos aislados de la presencia de pintura barroca española y flamenca en Galicia. *Cuadernos de estudios gallegos*. 43(108), 241-288.
- Montesquieu. (2000). *O espírito das leis*. São Paulo: Martins Fontes.
- Morais, M. (2002). (Coord.) *A guitarra portuguesa: Actas/Simpósio Internacional*. Lisboa: Estar.
- Morais, M. (2003) *Cândido Drumond de Vasconcelos. Coleção de peças para machete (1846)*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

- Morais, M. (2007). La viola de mano en Portugal (ca. 1450-ca. 1700). *Estudios sobre la vihuela*, 31-57. Madrid: Sociedad de la Vihuela.
- Morell Ocaña, L. (1982). La figura del alcalde en el derecho local español. *Anuario de la Facultad de Derecho*, 1(261-291). Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/808835.pdf>.
- Moreno Mengíbar, A. (1998). *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Tese de doutoramento. Sevilha: Secretariado de Publicaciones. Universidad de Sevilla. Disponível em: <https://books.google.com> (12/03/2017).
- Mosquera Lavado, B. (1997). *La música popular en la Coruña. 1850-1936*. Perilho: Vía Láctea Editorial.
- Mudarra, A. (1546). *Tres libros de musica en cifras para vihuela*. Sevilla: Iuan de Leõ. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Mudarra, A. (1984). *Tres libros de música en cifra para vihuela*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología.
- Mundial Música* (1919). Sumario de los números publicados en Mundial Música. Valencia: n. 43, julho, 20. Disponível em: <https://pdfslide.net/documents/chopin-ballade-op47-ed-risler.html> (26/09/2019).
- Mundo Gráfico* (1914). D. Ramón Gutierrez Parada. Foto. Madrid: 21 de janeiro, 7. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bne.es>.
- Murcia, S. d. (1714-1717). *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*. Ed. Fasc. (1984). Arte Tripharia.
- Murcia, S. d. (1722). *Cifras selectas de guitarra*. Ed. Fasc. Suplemento de Vera, A. (Ed.) (2010). *Cifras selectas de guitarra: Introduction, Transcription, and Critical Report*. Middleton, Wisconsin: A-R Editions, Inc.
- Murguía, M. M. (1865). *Historia de Galicia*, v. 1. Lugo: Soto Freire. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Murguía, M. M. (1878). Crítica Literaria. *La Ilustración de Galicia y Asturias*. Madrid: 1 de setembro, 5-12. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- Murguía, M. M. (1886). *Los Precursores*. Corunha: Latorre e Martinez.
- Musical Instrument Museums Online* 1. (s. d.). Bandolim Luigi Bortolotti (1815). Disponível em: www.mimo-international.com/MIMO/doc/IFD/OAI_CIMU_ALOES_084985 (04/09/2017).
- Musical Instrument Museums Online* 2. (s. d.). Revision of the Hornbostel-Sachs Classification of Musical Instruments by the MIMO Consortium. Disponível em: www.mimo-international.com/MIMO/accueil-ermes.aspx (04/09/2017).
- Nagore Ferrer, M. (2011). Historia de un fracaso: El "Himno nacional" en la España del siglo XIX. *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 187(751), 827-845. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1354>.
- Nagy, E. B. (2017). *Strumenti musicali a pizzico nel tardo medioevo (Secoli XII-XV)*. Itália: Università degli Studi di Padova.
- Naya Pérez, J. (1974). El final de una estirpe: Rosalía de Castro y Manuel Murguía. *Boletín da Real Academia Galega*, 356, 24-42.
- Nieto Iglesias, J. (1982). *¿Qué es la Casa de la Troya?* Madrid: Ediciones Partenón S. A.
- Noche García, S. (2012). *La banda municipal de música de Ourense en el período 1878-1955: Evolución histórica, contexto social y documentación musical*. Tese de doutoramento. Pendente de publicação. Vigo: Universidade de Vigo. Disponível em: Biblioteca da Universidade de Vigo.
- Nombela, J. (1860). *Manual de música*. Madrid: Cárlos Bailly-Bailliere. Disponível em: <https://books.google.com> (12/03/2012).
- Nombela y Tabares, J. (1914). *Impresiones y recuerdos. Tomo 1: 1836 a 1850*, (2ª ed). Madrid: La última moda. Disponível em: <https://archive.org>.
- Norvins, B. d. [J. Marquet de Montbreton]. (1835). *Historia de Napoleon*, IV. Valencia: Imprenta de Cabrerizo. Disponível em: <https://books.google.com> (06/03/2015).

- Noticiero de Vigo* (1905a). Discos gallegos para gramófono. Vigo: 4 de abril, 4. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1905b). Dictámenes aprobados. Vigo: 24 de junho, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1905c). Lavadores. Vigo: 9 de janeiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1905d). Santiago. Tuna á Portugal. Vigo: 31 de janeiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1905e). D. Eduardo del Vando. Vigo: 10 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1905f). Noticias de espectáculos. Cinematógrafo Sanchis. Vigo: 16 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1905g). Noticias de espectáculos. Cinematógrafo Sanchis. Vigo: 20 de junho, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1905h). Noticias personales. Los que viajan. Vigo: 27 de junho, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1905i). Un maestro de la infanta Isabel. Vigo: 27 de setembro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1905j). Profesor de guitarra. Vigo: 2 de outubro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1906a). Tuna viguesa a Oporto. Vigo: 12 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1906b). Oporto. Vigo: 12 de março, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1906c). Noticias personales. Los que mueren. Vigo: 15 de outubro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1906d). Gran Café Colón. Vigo: 19 de novembro, 2. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1906e). Dependientes de comercio. Vigo: 25 de janeiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Noticiero de Vigo* (1913). De ayer a hoy. Vigo: 27 de fevereiro, 1. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

- Novaes, M. (2013). Os "galegos da Galícia" no Rio de Janeiro. Comunicação. *Seminário Nacional de Memória Social (8-10 de maio)*. Disponível em: <https://www.academia.edu>.
- Novak Clinkscale, M. (1993). *Makers of the piano 1700-1820*. Oxford: Oxford University Press.
- Novo García, V. (1888). José María Canals. *Galicia. Revista Regional*, Corunha: n.º 2, fevereiro, 17-23. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- Novo Sánchez, F. J. (2015). El mobiliario litúrgico barroco. Em Seara, I. (Dir.), *La Catedral de Tui: desde su Plan Director* (118-134). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Núñez, F. (1999). Sevillanas. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 9, (988-989). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Núñez, F. (2002). Cuba en la música española y andaluza. Em Navarro, J. (Coord.). *Cuba y Andalucía entre las dos orillas* (261-302). Sevilla: Consejería de Cultura, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Núñez, F. (2008). *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, (2ª ed). Barcelona: Carena.
- Núñez Rodríguez, M. (1996). *O Refectorio do Pazo de Xelmírez*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- Núñez Robres, L. (1866). *La música del pueblo. Colección de cantos españoles*. Madrid: Calcografía de Echevarría. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- O Paiz* (1893). ¡Viva Galicia!. Rio de Janeiro: 12 de dezembro, 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>.
- O Tio Marcos d'a Portela* (1884). Casos e cousas. Ourense: 31 de agosto, 6. Reedição: (1989). *O Tio Marcos d'a Portela*, 2ª ép., t. II. Corunha: Edman, S. L.
- O Tio Marcos d'a Portela* (1885). A festa d'o tio Marcos. Ourense: 3 de maio, 5. Reedição: (1989). *O Tio Marcos d'a Portela*, 2ª ép., t. III. Corunha: Edman, S. L.

- Ocampo Vigo, E. (2001). *Las representaciones escénicas en Ferrol: 1879-1915*, cap. 4. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponível em: <http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:Filologia-Eocampo>.
- Ocón, E. (1874). *Cantos Españoles. Coleccion de aires nacionales y populares*. Málaga. Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es>.
- Olavarría y Ferrari, E. d. (1895). *Reseña histórica del teatro en México*, 2ª ed, 4 v. México: Imprenta La Europea. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Onega López, J. R. (1999). *Los Judíos en el Reino de Galicia*. Madrid: Editora Nacional.
- OPAC SBN *Catalogo del servizio bibliotecario nazionale*. (s. d.). Catálogo de bibliotecas italianas. <http://opac.sbn.it> (03/09/2018).
- Ordenanzas de la muy noble y muy leal ciudad de Málaga*. (1611). Disponível em: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=1013341>.
- Orjais, J. L. d. P. (2009). A guitarra de Antonio de Puga. Blog *Ilha de Orjais*: 21 de janeiro. Disponível em: <http://ilhadeorjais.blogspot.com/2009/01/n-13-guitarra-de-antonio-de-puga.html>.
- Orjais, J. L. d. P. (2010). A "Suite rianjeira" de Isabel Rei Sanmartin". *Barbantia. Anuario de Estudos do Barbanza*, 6, 169-190. Disponível em: <https://barbantia.es/www/cont/index.php/publicacions/>.
- Orjais, J. L. d. P. (2013). Uma fotobiografia de Ovidio Murguia ao piano. Blog *Ilha de Orjais*: 21 de maio. Disponível em: <http://ilhadeorjais.blogspot.com/2013/05/n-164-uma-fotografia-de-ovidio-murguia.html>.
- Orjais, J. L. d. P. (2015a). Festas da Guadalupe 2015. Rianjo: Associação "A Moreniña". Disponível em: <http://concelloderianxo.gal/documents/64555/744179/Libro2015-web+completo.pdf>.
- Orjais, J. L. d. P. (2015b). Where's Miss Zaida. Blog *Ilha de Orjais*: 27 de abril. Disponível em: <http://ilhadeorjais.blogspot.com/2015/04/n-199-wheres-miss-zaida.html>.
- Orjais, J. L. d. P. (2016). A moinheira do Armário Musical. Blog *Ilha de Orjais*: 18 de agosto. Disponível em: <http://ilhadeorjais>

- .blogspot.com/2016/08/n-204-moinheira-do-armario-musical.html.
- Orjais, J. L. d. P. (2018). Beethoven e Ponte Vedra (I). Blog *Portal Galego da Língua*: 7 de setembro. Disponível em: <http://pgl.gal/beethoven-ponte-vedra-i/>.
- Orjais, J. L. d. P. e Rei-Samartim, I. (2009). Música de la misa de S. Miguel de Sarandão (1861). *Etno-Folk. Revista galega de etnomusicología*, 13, 9-27.
- Orjais, J. L. d. P. e Rei-Samartim, I. (2010). *Ayes de mi país. O cancionero de Marcial Valladares*. Baiona: Dos Acordes.
- Orjais, J. L., Morais, D. e Barrios, P. (2017). *O legado sonoro de Jacinta Landa Vaz*. Compostela: aCentralFolque. Centro galego de música popular.
- Orphée* (s. d.). Guitare Romantique. Disponível em: <https://www.orpheemusic.com/guitare-romantique.html> (19/07/2018).
- Ortiz Nuevo, J. L. (2003). Huellas de lo andaluz en teatros y otros espacios públicos de La Habana en la primera mitad del siglo XIX. Em Navarro, J. (Coord.). *Cuba y Andalucía entre las dos orillas* (229-260). Sevilla: Consejería de Cultura.
- Otero Pedrayo, R. (1933). *Ensayo histórico sobre la cultura gallega*. Santiago de Compostela: Nós Publicacións galegas e Imprenta.
- Otero Urtaza, F. (2014). *Del Conservatorio del Príncipe D. Alfonso al CMUS Manuel Quiroga. 150 aniversario de la fundación del Conservatorio de Pontevedra*. Ponte Vedra: Deputación de Pontevedra.
- Pablo Lozano, E. (2009). *Mujeres guitarristas*. Sevilla: Signatura Ediciones.
- Pacheco, J. A. de B. (1994). Uma Descrição do Reino da Galiza e da província do Entre Douro e Minho. Em *III Colóquio Galaico-Minhoto (27-29 de setembro 1985)*, I, (155-169). Viana do Castelo: Câmara Municipal de Viana do Castelo.
- Pacheco, J. F. (1835). *Alfredo. Drama trajico en cinco actos*. Madrid: Tomas Jordan. Disponível em: <https://books.google.com> (25/08/2016).
- Pajares Alonso, R. L. (2011). *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 3. Difusión y notación*. Madrid: Visión Libros.

- Pagán Rodríguez, V. M. (2003). *El teatro de Goldoni en España: comedias y dramas con música entre los siglos dieciocho y veinte*. Tese de doutoramento. Madrid: Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <https://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3068201.pdf>
- Palacio Valdés, A. (2005). *La novela de un novelista: Escenas de la infancia y adolescencia*. Lavaina: Palacio Valdés. (1ª ed. 1921). Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-de-un-novelista-escenas-de-la-infancia-y-adolescencia--0/>.
- Pardo de Guevara y Valdés, E. J. (2000). *Los señores de Galicia: tenentes y condes de Lemos en la Edad Media*. Corunha: Barrié de la Maza.
- Pardo de Villarroel, G. (2000). *Origen de los linages del Reino de Galicia*, Corunha: Orbigo.
- Pardo Gómez, M. V. (1998). *Catálogo de manuscritos da Biblioteca Xeral*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- Parisot. (s. d.). *Pianofortes*. Disponível em: <http://www.lieveverbeeck.eu/>. Última atualização em 05/06/2018.
- Pastor Diaz, N. (1970). *Obras completas de Don Nicomedes Pastor Diaz*, 3 v. Madrid: Atlas.
- Paz Fernández, X. (1998). *Nas beiras do Eume. 2ª Parte Cancioneiro Popular Eumés*. Pontedeume: Concello de Pontedeume.
- Paz Fernández, X. (2000). *Cancioneiro Popular Eumés (Festas anuais)*, (2ª ed). Pontedeume: Concello de Pontedeume.
- Paz Fernández, X. (2012). Un apelido de músicos eumeses: Pita. *Cátedra. Revista eumesa de estudios*, 19, 1-69. Disponível em: <http://catedra.pontedeume.es>.
- Paz Gago, X. M. (2004). Celanova e a Escola poética de Curros. Em Alonso, Monteagudo e Tajes (Eds.). *Actas do I Congreso Internacional Curros Enríquez e o seu tempo (Celanova, 13-15 de setembro do 2001)*, II, (155-170). Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Pazos Gómez, M. (1998). *História da Banda de Ordes (1931-1934)*. Ordes: Asociazón Cultural Obradoiro da História.

- Pedrell Sabaté, F. (1894). *Diccionario técnico de la música*, 2 v., (2ª ed.). Barcelona: Isidro Torres Oriol. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Pedrell Sabaté, F. (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos*, 3 v. Barcelona: Victor Berdós y Feliú. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Pena Graña, A. (2007). *Narón, un concello con historia de seu. Señores, Prioros e Labregos*. Narom: Concellería de Cultura.
- Peiró Martín, I. (2008). *La Guerra de la Independencia y sus conmemoraciones (1908, 1958, 2008). Un estudio sobre las políticas del pasado*. Sagarocha: Institución "Fernando El Católico", CSIC. Disponível em: https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/28/47/_ebook.pdf.
- Peña, J. d. I. (1889). La guitarra. *Gaceta de Galicia*, 8 de dezembro, 5. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Peral, J. (Trad.). (1837). El compositor y la estrangera. *Galería Dramática. Coleccion de las mejores obras del teatro antiguo y moderno español y del estrangero*, VII. Disponível em: <https://books.google.com>.
- Pereira González, F. (2017). *Nas orixes do celtismo galego. Os celtas na historiografía dos séculos XVII e XVIII*. Corunha: Fernando Pereira González.
- Pérez Ballesteros, J. (1886). *Cancionero popular gallego*, 3 v. Madrid: Ricardo Fé. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Pérez Costanti, P. (1925-1927). *Notas viejas galicianas*, 3 v. Vigo: Imprenta de los Sindicatos Católicos.
- Pérez Costanti, P. (1998). *Linajes Galicianos*. Santiago de Compostela: Ara Solis, Consorcio de Santiago.
- Pérez de Castro, J. L. (1977). La obra inédita de Caveda y Nava. *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos*, 92, 651-675. Disponível em: <http://fundacioncardin.es/bibliotecamaliaya>.
- Pérez Díaz, P. (2003). *Dionisio Aguado y la guitarra clásico-romántica*. Madrid: Alpuerto.

- Pergaminho Vindel*. (s. d.). Página web da Universidade de Vigo. Procura por "Vindel". <https://duvi.uvigo.es> (30/09/2017).
- Pessoa, F. (1967). *Poesias inéditas (1903-1935)*. Lisboa: Edições Ática.
- Pessoa, F. (1993). *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa: Edições Ática.
- Phillips, L. B. (1871). *The Dictionary of Biographical Reference containing one hundred thousand names together with a classed index of the biographical literature or Europe and America*. Londres: Sampson Low, Son & Marston. Disponível em: <https://archive.org/details/dictionaryofbiog00phil>.
- Picado, R. T. P. (2004). *Rojão. Um Prelúdio Português no século XVIII*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.
- Picallo Fuentes, H. (2004). Maíndo (A Estrada, Pontevedra): Espaço xeográfico, humano e histórico no domínio do Condado de Ximonde. *A Estrada: Miscelânea histórica e cultural*(7), 167-227. Disponível em: <http://miscelanea.aestrada.com>.
- Pinto, I. V. (2011). *Cantando a própria história*. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.teses.usp.br>.
- Pintos Villar, J. M. (1953). *A gaita gallega tocada po lo gaiteiro, ou sea Carta de Cristus para ir deprendendo a ler, escribir e falar ben a lengua gallega, e ainda mais*. Ponte Vedra: José e Primitivo Vilas. Reedição: (1981). Ed. fasc. Corunha: La Voz de Galicia S. A.
- Plaza Orellana, R. (2013). *Los bailes españoles en Europa. El espectáculo de los bailes de España en el siglo XIX*. Córdoba: Editorial Almuzara.
- Pleito de D. Cristóbal Baradat com D. Manuela Ozores*. (1813-1817). Ms. Arquivo do Reino de Galicia, Real Audiência, cota: 11166/39. 29 fólhos.
- Plesch, M. (1999a). Alais, Juan. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana, I*, (154). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

- Plesch, M. (1999b). García Tolsa, Carlos. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 5, (495-496). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Plesch, M. (1999c). Sagreras, 1. Gaspar; 2. Julio Salvador. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 9, (538-539). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Pocci, V. (2009a). *Biblioteca della Chitarra e del Mandolino*. Blog. Disponível em: <http://www.justclassicalguitar.com/vpmusicmedia/biblioteca.php>.
- Pocci, V. (2009b). Le edizioni e la stampa periodica per chitarra. Em Simona Boni (Ed.). *Romolo Ferrari e la chitarra in Italia nella prima metà del Novecento*, (249-273). Modena: Mucchi Editore.
- Polanyi, K. (2012). *A grande transformação. as origens políticas e económicas do nosso tempo*. Lisboa: Edições 70.
- Ponte, V. d. (1872?). *Relación de algunas casas y linajes del Reino de Galicia. 3ª parte: obra inédita...* Ferrol(?): Feliciano Puga Sandoval.
- Ponte, V. d. (1986). *Recuento de las casas antiguas del Reino de Galicia*. Santiago de Compostela: Consellería da Presidencia.
- Ponzoa Cebrián, F. (ca.1854a). *Sucintas nociones de armonía y composición aplicadas a la guitarra*. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Ponzoa Cebrián, F. (ca.1854b). *Tratado de armonía y composición aplicadas á la guitarra seguido de algunas noticias biográficas sobre los autores que mas han brillado en este instrumento*. Disponível em: <http://mdc.csuc.cat/cdm/compoundobject/collection/MMautors/id/2661/rec/1/lang/ca>.
- Porrás Robles, F. (2008). Los instrumentos musicales en la poesía castellana medieval, *Lemir*(12), 113-136.
- Portal do Fado* (2010). Guitarrista de doze anos encanta o Teatro Luísa Tody. Blog: 20 de agosto. Disponível em: [http://www.portaldofado.net/content/view/2024/382/lang,en/\(07/08/2013\)](http://www.portaldofado.net/content/view/2024/382/lang,en/(07/08/2013)).
- Praetorius, M. (1619). *Syntagma musicum II. De Organographia*. Kreuzburg. Em Crookes, D. Z. (Ed. e trad.). (1986). *Syntagma*

- musicum II. De Organographia. Parts I and II.* Oxford: Clarendon Press.
- Pragmática o Edicto del Emperador contra los Comuneros dada en Bormes el año 1520 (1521).* Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/7_1_14.shtml (21/06/2016).
- Prat, D. (1934). *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de guitarras, guitarristas, guitarreros...* Buenos Aires: Romero y Fernández. Reedición: Prat, D. (1986). *A biographical, bibliographical, historical, critical Dictionary of guitars, guitarists, guitar-makers... With an introduction by Matanya Ophee.* Columbus: Editions Orphée.
- Prazdrek, F. (1904). *Universal-Handbuch der Musikliteratur aller Zeiten und Völker. Als Nachschlagewerk und Studienquelle der Welt-Musikliteratur, 5.* Viena: Universal-Handbuch der Musikliteratur. Disponível em: <https://archive.org/details/universalhandbuc05pazd>.
- Predebón, L. I. (2005). *Posibilidades plásticas del polímero acrílico Paraloid B-72 utilizado como aglutinante pictórico.* Tese de doutoramento. Madrid: Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <https://ucm.on.worldcat.org/oclc/1025245139>.
- Programa de las funciones dispuestas en la ciudad de Santiago...* (1885). Santiago de Compostela: 20 de julho, 54. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Puget, L. (ca.1830). *Canciones con guitarra.* Manuscrito. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Queipo Gutiérrez, C. (2007). La ópera italiana y la música para guitarra decimonónica de un fondo desconocido coruñés. Em M.-R. García (Coord. e ed.). *El futuro de las Humanidades* (103-110). Betanços: Imprenta Lugami.
- Queipo Gutiérrez, C. (2015). *Élite, coleccionismo y prácticas en la Coruña de la Restauración (ca. 1815-1848): El fondo musical Adalid*, 2 v. Universidad de La Rioja, Facultad de Letras y de la Educación, Departamento de Ciencias Humanas.

- Queixas Zas, M. (1998). *Os trobadores do Reino de Galiza: Martín Códax, Mendiño, Xoán de Cangas*. Vigo: Promocións Culturais Galegas.
- Queizán, M. X. (2007). *Amor de Tango*, (5ª ed.). Vigo: Edicións Xerais.
- Querejeta, I. (1913). Los Murguia. *Euskalerriaren Alde. Revista de cultura vasca*. Donostia: 15 de agosto, 639-641. Disponível em: <http://www.euskalmemoriadigitala.eus/handle/10357/2311>.
- Quintanar, M. d., Ozores, X. e Cao, J. (1930). *Los pazos gallegos*. Vigo: Editorial P.P.K.O.
- Quiñones, M. A. M. (1987). *Joaquín Tadeo de Murguía (1759-1836). Organista de la catedral de Málaga*. Málaga: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Radomski, J. (1999). García (III). Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 5, (383-400). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Radomski, J. (2002). *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Disponível em: [http://www.harmonicorde.com/El poeta calculista.html](http://www.harmonicorde.com/El_poeta_calculista.html).
- Ramírez III, J. (1993). *En torno a la guitarra*. Fuenlabrada: Soneto Ediciones Musicales.
- Ramos Altamira, I. (2009a). *Antonio Giménez Manjón en Madrid (1913)*. Disponível em: <https://studylib.es/doc/3486093/jimenez-manjon-en-madrid-19134>.
- Ramos Altamira, I. (2009b). La guitarra clásica en la revista Estampa. *Sexto Orden(0)*, 25-31. Disponível em: www.sextoorden.es.
- Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales (s. d.). *Relación de académicos desde el año 1847 hasta el 2003*. Disponível em: <http://www.rac.es/ficheros/doc/00186.pdf> (27/08/2018).
- Real Academia Española (s. d.). *Primera gramática*. Disponível em: <http://rae.es/recursos/gramatica/primera-gramatica> (15/03/2018).
- Real Sociedad Económica de Amigos del País de la Ciudad de Santiago (2010). *Memoria anual*. Santiago de Compostela: RSEAPS.

- Recuero Astray, M. (2000). *Documentos medievales del Reino de Galicia: Fernando II (1155-1188)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Recuero Astray, M. (Coord.). (2002). *Documentos medievales del Reino de Galicia: Doña Urraca (1095-1126)*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Rei-Samartim, I. (2009). Notas sobre quatro peças para guitarra do Arquivo Valladares. *Boletim da Academia Galega da Língua Portuguesa*(2), 191-200.
- Rei-Samartim, I. (2011). Um cancionero estradense. *A Estrada. Miscelânea histórica e cultural*(14), 251-260. Disponível em: <http://miscelanea.aestrada.com>.
- Rei-Samartim, I. (2017). Um tesouro recuperado. A partitura de Evangelino Taboada. Em Busto et al. *IV Encontro Mocidade Investigadora 9 a 10 de xuño 2016*, 282. Compostela: Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da USC.
- Rei-Samartim, I. (2018a). A guitarra galega. *Revista Furman*217(3), 86-93. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/372545880/Furman217-3>.
- Rei-Samartim, I. (2018b). O arquivo de música da família Valladares. A guitarra. *A Estrada. Miscelânea histórica e cultural*(21), 287-310. Disponível em: <http://miscelanea.aestrada.com>.
- Rei-Samartim, I. (2019). Apontamentos para uma história das violas/guitarras insulares e peninsulares. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 9(1), 45-71. Disponível em: <https://rpea.madeira.gov.pt/index.php/rpea/issue/view/14>.
- Rejas Suárez, P. (2015). El catálogo del archivo musical del monasterio de Valdeflores, Viveiro (Lugo). Em *Estudios Mindonienses*(31), 275-315. Disponível em: <https://www.estudiosmindonienses.es/volumenes>.
- Relación circunstanciada de lo acaecido en Villagarcía desde el día 12 de Mayo de 1808. (1809). *Periódico Compostelano*. 17 de agosto de 1809. Disponível em: www.patrimoniovilagarcia.com.
- Relatórios do Itamaraty* (1927). Anexos B, C, D e E. Vol. 2 correspondente aos anos de 1925-1926, 35. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. Disponível em: <https://archive.org/details/>

- RelatoriosdoItamaraty/page/n20.
- Revista Centro Gallego* (1917). Montevideu: 28 de outubro, 6.
- Revista da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago*. (1885a). Santiago de Compostela: 30 de junho, 370-371. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Revista da Real Sociedade Económica de Amigos do País de Santiago*. (1885b). Santiago de Compostela: 30 de setembro, 388. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Revista de Galicia*. (1880). Necrología. Juan de Castro, llamado Chané. Corunha: 4 de abril, 7. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Revista Literaria de El Español*. (1845). Revista teatral. Teatro del circo. Madrid: 24 de novembro, 14. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Rey, E. e Castro, A. (1974). Historia de la Fundación "Fernando Blanco". *Compostellanum: revista de la Archidiócesis de Santiago de Compostela*, 19(1-4), 239-300.
- Rey, J. J. e Navarro, A. (1993). *Los instrumentos de púa en España. Bandurria, cítola y "laúdes españoles"*. Madrid: Alianza Música.
- Rey Castelao, O. (1994). Movimientos migratorios en Galicia, siglos XVI-XIX. Em Eiras, A. e Rey, O. (Eds.), *Les Migrations internes et à moyenne distance en Europe, 1500-1900. I Conférence Européene de la Commission Internationale de Démographie Historique. Santiago de Compostela, 22-25 setembro 1993, II* (85-130). Santiago de Compostela: Consellería de Educación e Ordenación Universitaria, Comisión Internacional de Demografía Histórica.
- Rey Castelao, O. (2008). O mosteiro de Samos na Idade Moderna: a sombra do padre Feijoo. Em Folgar, M. C. e Goy, A. (Dirs.), *San Xulián de Samos: historia e arte nun mosteiro: Opus Monasticorum III*, (73-93). Santiago de Compostela: Consellería de Innovación e Industria, S. A. de Xestión do Plan Xacobeo.
- Rey Majado, A. (2000). *El primer orfeón coruñés (1878-1882)*. Corunha: Concelho da Corunha.

- Ricordi (2018). Catálogo numérico. *Archivio Storico Ricordi*. Disponível em: <https://www.archivioricordi.com/catalog>.
- RISM - Repertoire Internationale des Sources Musicales (1996). *Normas internacionais para la catalogación de fuentes musicales históricas*. Madrid: Arco Libros.
- Rivas Villanueva, L. (1998). *Opúsculo para barbeiros e perruqueiros*. Ourense: L. R. V. (o autor).
- Rivera, P. (2012). Operado. Blog *El Blog de Paco Rivera*: 29 de novembro. Disponível em: <http://pacorivera.galiciae.com/?p=4168> (03/05/2017).
- Rivera, R., Reyes, F. e Hernández, S. (2007a). *Itinerarios Histórico-Musicais. Mondoñedo*. Sárria: Ouvirmos.
- Rivera, R., Reyes, F. e Hernández, S. (2007b). *Itinerarios Histórico-Musicais. Celanova*. Sárria: Ouvirmos.
- Rivera, R., Reyes, F. e Hernández, S. (2008). *Itinerarios Histórico-Musicais. Monforte de Lemos*. Sárria: Ouvirmos.
- Rivera, R., Reyes, F. e Hernández, S. (2009). *Itinerarios Histórico-Musicais. Tui*. Sárria: Ouvirmos.
- Rivera, R., Reyes, F. e Jaureguizar, S. (2008). *Itinerarios Histórico-Musicais. Lugo*. Sárria: Ouvirmos.
- Robinson, Th. (1609). *New Citharen Lessons...* Londres: William Barley. Disponível em: <http://www.cittern.theaterofmusic.com/printed/tr1609.html>.
- Rocha, A. (2015). *Festa ribeirinha: Cenas de um Brasil antigo nas práticas do Cururu mato-grossense*. Tese de doutoramento. Brasília: Universidade de Brasília. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/19061>.
- Rocha, J. L. P. d. (1752). *Liçam instrumental da viola portugueza ou de ninfas, de cinco ordens...* Lisboa: Francisco da Silva. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Rodrigues, M. T. C. (1975). *Documentos dos séculos XV a XIX: Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rodríguez, M. (Ed.). (1993). *J. Arcas. Obras completas para guitarra. Nueva edición facsímil de sus ediciones originales*. Madrid: Soneto Ediciones Musicales.

- Rodríguez de los Ríos, J. J. (2010). Los Braña, músicos y su vinculación con Neda. *Revista de Neda. Anuario Cultural do Concello de Neda*(12), 23-31. Disponível em: http://www.neda.es/opencms/export/system/modules/es.neda/resources/galeria_archivos/12.pdf.
- Rodríguez Díaz, A. (2015). *Memoria de Galicia en la institucionalización de la enseñanza de la infancia anormal (finales del XIX y principios del XX)*. Tese de doutoramento. Departamento de Historia de la Educación y Educación Comparada. Facultad de Educación. UNED. Disponível em: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:Educacion-Alrodriguez/RODRIGUEZ_DIAZ_Ana_Tesis.pdf.
- Romanillos Vega, J. L. e Harris Winspear, M. (2002). *The vihuela de mano and the spanish guitar. A dictionary of the makers of plucked and bowed musical instruments of Spain (1200-2002)*. Guadalajara: Sanguino.
- Romberg, B. (1835). *Allgemeine musikalische Zeitung sieben und dreissigster Jahrgang*, 37. Leipzig: Breitkopf und Härtel. Disponível em: <https://opacplus.bsb-muenchen.de>.
- Romero, R. (2012). *O reloxeiro*. Vídeo-documentário. Adivina Producciones. D. L.: C-1727-2012.
- Romero Masiá, A. (2014). *María Barbeito. Unha vida ao servizo da escola e dos escolares (1880-1970)*. Corunha: Baia Edicións.
- Rosende Valdés, A. A. (1986). *La sillería de coro barroca de San Salvador de Celanova*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Rosende Valdés, A. A. (1990). *La sillería de coro de San Martín Pinario*. Corunha: Fundación Barrié de la Maza.
- Rosende Valdés, A. A. (1999). *El Grande y Real Hospital de Santiago de Compostela*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago.
- Rubio, D. (24/10/2017). Gorgé Soler, Francisco. *Apedia. Memoria de Alicante*. Disponível em: <http://alicantepedia.com/biografias/gorgé-soler-francisco>.

- Ruiz Tarazona, A. e Bergadà, M. (1999). Cepeda. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 3, (480-481). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Ruiz Trapero, M. (2013). *La onza: importancia y trascendencia*. Disponível em: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/446-2013-08-22-13%20onza.pdf> (12/07/2018).
- Saavedra Rey, S. F. (1996). *Educación e patrimonio. A herdanza dunha fundación*. Galiza: Xunta de Galicia. Fundación Fernando Blanco de Lema.
- Saldoni, B. (1868-1881). *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, 4 v. Madrid: Antonio Perez Dubrull. Disponível em: Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es>.
- Salgado, R. A. (2014). Formación de formadores. *La Región*. Ourense: 14 de novembro, 14.
- Salucci, E. (1858). *Manuale della Giurisprudenza dei Teatri con appendice sulla proprietà letteraria teatrale*. Florença: Tipografia Barbèra, Bianchi e C. Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_dbADAAAAYAAJ.
- Sampedro Folgar, C. (1942). *Cancionero Musical de Galicia*. Madrid: Diputaciones de las cuatro provincias del Antiguo Reino de Galicia.
- Samper Pizano, D. (2004). *Desde el foso. Los abuelos de Les Luthiers*. Disponível em: <https://lesluthiers.org/curiosidad.php?ID=39>.
- Sánchez Dopico, R. (1993). *Cantar en Ferrol. Recopilación de 677 canciones, unas genuinas de Ferrol, otras de las singulares rondallas de las Pepitas, las demás muy cantadas en Ferrolterra*, (3ª ed). Ferrol: CIT Ciudad de Ferrol.
- Sánchez López, V. (2014). *Música, prensa y sociedad en la provincia de Jaén durante el siglo XIX*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses. Diputación provincial.
- Sánchez Moreno, P. (2015). *Tratado sobre instrumentos para música popular en los siglos XVIII al XX. Guitarras: Patrimonio instrumental anclado en el tiempo*. Espanha: Página Maestra.
- Santa Cruz, A. (2014). *Obra para guitarra*. Madrid-Córdoba: Sociedad de la Vihuela.

- Santa María, T. d. (1565). *Arte de Tañer Fantasía para tecla, arpa y vihuela*. Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Arte_de_Tañer_Fantasia_\(Santamaría,_Tomás\)](http://imslp.org/wiki/Arte_de_Tañer_Fantasia_(Santamaría,_Tomás)).
- Santos Gayoso, E. (2014). *Historia de la prensa gallega: cuatro siglos de publicaciones periódicas (1800-2012)*, 3 v. Corunha: Enrique Santos Gayoso.
- Sapio, G. (1836). *Isabella degli Abenanti. Melodramma tragico da rappresentarsi nel Real Teatro S. Carlo nell'autunno dell'anno 1836*. Nápoles: Dalla Tipografia Flantina, 1836. Disponível em: <https://books.google.com> (27/10/2017).
- Saralegui Medina, L. d. (1869). Don Jose Maria Canals. Em *Almanaque de Galicia para uso de la juventud elegante y de buen tono*, ano VI, 51-56. Em Alonso Girgado, L. (Dir.). (2008). *Escolma de Almanagues Galegos (1865-1929)*, v. 2. Compostela: Xunta de Galicia, Centro Ramón Piñeiro.
- Saralegui Medina, L. d. (1871). *Galicia y sus poetas. Colección de poesías escogidas de autores gallegos*. Corunha: La Concordia. Reeditada em 1886 por Ricardo Pita (Ferrol). Disponíveis ambas as edições em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Saralegui Medina, L. d. (1888). *Estudios sobre Galicia*. Corunha: Andrés Martínez. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Sardinha, J. A. (2005) *Tunas do Marão*. Vila Verde: Tradisom.
- Sardinha, J. A. (2010). *A origem do fado*. Vila Verde: Tradisom.
- Sarmiento, M. (1762-1766). *Obra de 660 Pliegos de el Reverendissimo Pe. Mtro. Fray Martín Sarmiento que trata de Historia Natural, y de todo genero de Erudicion con motivo de un papel, que parece se havia publicado por los Abogados de la Coruña contra los Foros, y tierras, que poseen en Galicia los Benedictinos. Y la escrivio en Madrid por los Años de 1762 y siguientes*. Manuscrito [anos 1762-1766]. Texto recolhido em *Coleccion de todas las obras del Rmo. Pe. Mrô. Fr. Martin Sarmiento, Benedictino en 18 Tomos*. Colección Dávila. Biblioteca Nacional de España (cota Mss. 20390-20396).
- Sarmiento, M. (1880). Estudo sobre el Origen y Formación de la Lengua Gallega. Inédito del P. Fr. Martin Sarmiento. *La*

- Ilustración Gallega y Asturiana*. Madrid: 18 de abril, 11. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- Sas, A. (1971). *La música en la Catedral de Lima durante el virreinato. Primera parte. Historia General*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Saura Buil, J. (2001). *Diccionario Técnico-Histórico del Órgano en España*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Schlegel, A. e Lüdtke, J. (2011). *Die Laute in Europa 2: lauten, gitarren, mandolinen und cistern. The Lute in Europe 2: lutes, guitars, mandolins and citterns*. Menziken: The Lute Corner.
- Schubarth, D. e Santamarina, A. (1984). *Cancioneiro Popular Galego*. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Schulten, A. e Bosch Gimpera, P. (Eds.). (1922-1959). *Fontes Hispaniae antiquae*. Barcelona: Bosch.
- Seguín, P. d. (2007). *Historia general del Reino de Galicia*. Galiza: Xunta de Galicia, Secretaría Xeral de Emigración.
- Seixas Seoane, M. A. (2019). *Castelao. Construtor da nación. Tomo I. 1886-1930*. Vigo-Compostela: Editorial Galaxia, Consorcio de Santiago.
- Silva, F. M. D. d. (2017). *Tradição e modernidade na produção poética de Roberto Pontes*. Tese de doutoramento. Fortaleza: Departamento de Literatura. Centro de Humanidades. Universidade Federal do Ceará.
- Singul Lorenzo, F. L. (1998). O botafumeiro da catedral de Santiago. Em Carballo, P. et al., *Testemuños Xacobeos* (212-213). Santiago de Compostela, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo.
- Soriano Fuertes, M. (1855-1859). *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, 4 t. Madrid: Martín y Salazar.
- Soto Viso, M. (1990). Marcial de Torres Adalid. *Anuario musical. Revista de musicología del CSIC*(45), 189-234.
- Soto Viso, M. (1993). La biblioteca Adalid hasta 1827. Recepción de la música instrumental en A Coruña en el primer cuarto del siglo XIX. *Revista de Musicología*, XVI(6), 3488-3509.

- Soto Viso, M. (2006). Marcial del Adalid. *FerrolAnálisis. Revista de pensamiento y cultura*(21), 102-115.
- Sougez, M.-L. e Pérez Gallardo, H. (2003). *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Stenstadvold, E. (2001). Coste, (Claude Antoine Jean George) Napoléon. Em Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 6, (2º ed., 534). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Straszewicz, J. (1839). *Les Polonais et les Polonaises de la révolution du 29 novembre 1830...* Paris: Beaulé et Jubin. Disponível em: <http://books.google.com> (05/11/2019).
- Suárez-Pajares, J. (1993). The origins of the bolero school. *Studies in Dance History. The journal of the Society of Dance History Scholars, IV*(1), 1-19.
- Suárez-Pajares, J. (1995). Las generaciones guitarrísticas españolas del s. XIX. Em Casares, E. e Alonso, C. (Aut.) *La música española en el siglo XIX* (325-373). Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones.
- Suárez-Pajares, J. (1999a). Baltar, Francisco. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 2, (125). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (1999b). Borrero, Vicente. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 2, (646). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (1999c). Damas, Tomás. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 4, (347-350). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (1999d). García, Miguel. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 5, (408-409). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (1999e). Gutiérrez González, Antonio. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 6, (153). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

- Suárez-Pajares, J. (1999f). Jorge Rubio, Matías de. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 6, (593). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (1999g). Giménez, Pablo. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 5, (617-618). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (1999h). Carnicer i Batlle, Miguel. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 3, (212). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (1999i). Fernández, Rafael. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 5, (47). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (1999j). Ciebra, José María. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 3, (699-701). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (1999k). Jiménez Manjón, Antonio. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 6, (581-582). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (1999l). Domingo Palacio, T. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 4, (526). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (1999m). García, Aquilino. Em Casares, E. (Dir.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 5, (402). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Suárez-Pajares, J. (2008). *Antología de Guitarra I. Piezas de concierto (1788-1850)*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Suárez-Pajares, J. e Coldwell, R. (2006). *A. T. Huerta (1800-1874). Life and works*. San Antonio (Texas): DGA Editions.
- Suárez-Pajares, J. e Rioja Vázquez, E. (2003). *El guitarrista almeriense Julián Arcas (1832-1882). Una biografía documental*. Almeria: Instituto de Estudios Almerienses.
- Suárez-Pajares, J. e Tobalina, E. (2017). *Antología de Guitarra II. Piezas de concierto (1850-1900)*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

- Suárez Picallo, R. (2008). *La feria del mundo: crónicas desde Chile (1942-1956)*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Taboada Otero, M. E. (2016). *Una historia para el recuerdo*, (2ª ed.). Edição da autora. (1ª ed. 2014). Em andamento uma 3ª edição. ISBN: 978-84-943412-0-5.
- Tarísio (2018). *The Cozio Archive*. Registo público de informação sobre iconografia, origem e preço de cordofones dedilhados históricos. Disponível em: <https://tarisio.com/cozio-archive/>.
- Tarrío, J. M. (1998). Casamientos en la vieja Coruña. Algunos matrimonios celebrados en la parroquial de Santiago durante los siglos XVIII y XIX. *Anuario Brigantino*, 21, 133-166. Disponível em: http://anuariobrigantino.betanzos.net/Ab1998PDF/1998_133_166.pdf.
- Tarrío Carrodegua, S. B. (2012). *La arquitectura de las órdenes mendicantes en Galicia: análisis gráfico de los templos franciscanos*. Tese de doutoramento. Corunha: Universidade da Coruña. Disponível em: <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/9991>.
- Teixeira, A. L. (2009). *A Densidade do Próprio na Folia de Reis*. Goiânia: UCG - Kelps.
- Tettamancy Gastón, F. (1911). *Batallón literario de Santiago. Diario de Campaña. Años 1808 al 1812*. Corunha: Ferrer. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10347/15110>.
- The Harmonicon* (1833). Memoir of M. Herold. Londres: abril, 69-71. Disponível em: <https://gutenberg.org>.
- The European Magazine and London Review* (1799). Theatrical journal. Londres: v. 36, julho, 42-44. Disponível em: <https://books.google.com> (23/03/2019).
- The Musical World* (1837). Musard's Concerts at Paris. Londres: 16 de junho, 5-6. Em *The Musical World. Volume VI. From June 16 to September 1937*. Londres: J. Alfred Novello. Disponível em: <http://books.google.com> (23/03/2019).
- The Musical World* (1842). Willis's rooms. Londres: 23 de junho, 8. Em *The Musical World. A record of science, literature, intelligence and criticism, connected with the art. Volume XVII*.

- Londres: E. B. Taylor. Disponível em: <http://books.google.com> (23/03/2019).
- The Polyglot Bible*. (s. d.). Blog. Disponível em: <http://sacred-texts.com/bib/poly/index.htm> (01/02/2001).
- Tinctoris, J. (ca.1480) *De inventione et usu musicæ...* Disponível em: <http://earlymusictheory.org/Tinctoris/texts/deinventioneeetusumusicæ/> (07/06/2018).
- Toipa, H. (2006). Os clássicos nos epigramas portugueses setecentistas. *Máthesis*(15), 109-126. Disponível em: <https://digitalis.uc.pt/en/node/83099>.
- Torre, M. J. d. l. (2003). *La música en Málaga durante la Era Napoleónica (1808-1814)*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga.
- Torrente, A. e Rodríguez, P.-L. (1998). The 'Guerra Manuscript' (ca.1680) and the Rise of Solo Song in Spain. *Journal of the Royal Musical Association* 123(2), 147-189.
- Torres Cortés, N. (2014). Trinidad Huerta y la guitarra rasgueada pre-flamenca. *Música oral del Sur*(11), 120-140. Disponível em: <http://centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es>.
- Torres Villarroel, D. (1737). *Peregrinación al Glorioso Apóstol Santiago de Galicia*. Salamanca: Imprenta de la Santa Cruz. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9s283>.
- Torta, M. (1993). *Catalogo tematico delle opere di Ferdinando Carulli, v. I e II*. Lucca: Libreria Musicale Italiana Editrice.
- Toulier, B. (Dir.) (2010). *Villégiature des bords de mer*. Paris: Éd. du Patrimoine, Centre des monuments nationaux.
- Tours, G. d. (1836). *Historiae Ecclesiasticae Francorum*. Paris: Renouard. Disponível em: <https://books.google.com> (20/09/2017).
- Tranchefort, F.-R. (2008). *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Música.
- Trillo, J. e Villanueva, C. (1980). *Vilancicos galegos da catedral de Santiago*. Sada: Edición do Castro.

- Tyler, J. e Sparks, P. (2002). *The guitar and its music. From the renaissance to the classical era*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Universidad Autónoma de Nuevo León. (1901). *Diario Oficial. Número 387*. México: 3 de julho. Disponível na Coleção Digital da Biblioteca da UANL: http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080046951_C/1080047211_T77/1080047211_098.pdf.
- Urzainqui Miqueleiz, I. (2006). Educar para la amistad: la obra de Rita Caveda. Em Étienvre, F. (Coord.), *Regards sur les espagnoles créatrices*, (19-36). França: Presses de la Sorbonne Nouvelle. Disponível em: <https://books.openedition.org/psn/1047>.
- Valdivia Sevilla, F. A. (2015). *La guitarra rasgueada en España durante el siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Valladares Núñez, M. (1970). *Cantigueiro Popular*. Corunha: Real Academia Galega.
- Valladares Núñez, M. (1984). *Diccionario Gallego-Castellano*. Santiago de Compostela: Seminario Conciliar Central. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- Valle Inclán, R. M. (1902). *Sonata de otoño*. Madrid: Ambrosio Pérez.
- Valle Inclán, R. M. (1903). *Sonata de estío*. Madrid: Antonio Marzo.
- Valle Inclán, R. M. (1904). *Sonata de primavera*. Madrid: Antonio Marzo.
- Valle Inclán, R. M. (1905). *Sonata de invierno*. Tip. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Valle Inclán, R. M. (1908). *Romance de Lobos*. Madrid: Gregorio Pueyo.
- Valle Inclán, R. M. (1916). *La lámpara maravillosa*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Valle Inclán, R. M. (1920). *Divinas Palabras*. Madrid: Yagües.
- Valle Inclán, R. M. (1920-1924). *Luces de Bohemia*. Madrid: Semanario España, Imprenta Cervantina.
- Valle Inclán, R. M. (1926). *Tirano Banderas*. Madrid: Rivadeneyra.
- Valle Inclán, R. M. (1927) *La Corte de los Milagros*. Madrid: Rivadeneyra.

- Valle Pérez, J. C. (1995). A arte tardogótica galega e Portugal. Algunhas consideracións. Em Valle Pérez, X. C. (Coord.), *Do tardogótico ó manierismo. Galicia e Portugal*, (49-72). Corunha-Lisboa: Fundación Pedro Barrié de la Maza-Fundação Calouste Gulbenkian.
- Vannes, R. (1951-1959). *Dictionnaire universel des luthiers*, 2 v. Bruxelas. Reedição: Vannes, R. (2003). *Dictionnaire Universel des Luthiers*, (3ª ed.). Bélgica: Les Amis de la Musique.
- Varela de Vega, J. B. (1990). *Juan Montes. Un músico gallego*. Corunha: Deputación Provincial.
- Varela de Vega, J. B. (2001). Felipe Paz Carbajal, un gran músico del XIX gallego. *Museo de Pontevedra*(55), 317-336.
- Varela Silviri, J. M. (1874). *Galería biográfica de músicos gallegos*. Corunha: Vicente Abad. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- Varela Silviri, J. M. (1882). Músicos gallegos. *El Correo Gallego*. Ferrol: 26 de febreiro, 3. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- Varela Varela, X. M. (Ed.) (1995). *Obra completa. Enrique Labarta Pose*, 3 v. Corunha: Edinosa.
- Vázquez, F. M. (1809). Relacion de los hechos militares de los vecinos del condado de Santa Marta. *Semanario político, histórico y literario de La Coruña*, 10, 227-235. Disponível em: <http://biblioteca.galiciana.gal>.
- Vázquez, M. J. (1994). Los condes de Altamira. Origen, esplendor y ocaso de la ilustre familia de los Moscoso. *Estudios mindonienses*(10), 195-279.
- Vázquez Vilanova, J. A. (2012). La enseñanza secundaria en Galicia a finales del siglo XIX. Características y destinatarios. *Revista de Claseshistoria. Publicación digital de Historia y Ciencias Sociales*, 1-36. Disponível em: <http://www.claseshistoria.com/revista/2012/articulos/vazquez-ensenaza.pdf>.
- Veiga de Oliveira, E. (1966). *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

- Veintimilla Bonet, A. (2002). *El clarinetista Antonio Romero y Andía (1815-1886)*. Tese de doutoramento. Universidad de Oviedo. Disponível em: <https://ria.asturias.es/RIA/handle/123456789/2921>.
- Venegas de Henestrosa, L. (1557). *Libro de cifra nueva para tecla, Arpa y Vihuela*. Alcalá: Ioan de Brocar. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Libro_de_cifra_nueva_\(Venegas_de_Henestrosa,_Luis\)](http://imslp.org/wiki/Libro_de_cifra_nueva_(Venegas_de_Henestrosa,_Luis)).
- Vicente "Chapi", M. (1995). *Antoloxía poético-musical rianxeira*. Rianxo: Concello de Rianxo.
- Victoria and Albert Museum. (s. d.). The Theewes Claviorgan. Página web do museu. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O60635/the-theewes-claviorgan-claviorgan-theewes-lodewyk/>.
- Vida Gallega. *Ilustración regional* (1910). De Monforte de Lemus por don Amador Montenegro. Vigo: 1 de janeiro, 12-13. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Vida Gallega. *Ilustración regional* (1913). Los gallegos en la Argentina. Vigo: 20 de agosto, 8. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Vida Gallega. *Ilustración regional* (1916). Nuestros músicos. Ramón Gutiérrez Parada. Vigo: 30 de agosto, 9. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Vida Gallega. *Ilustración regional* (1926). Un nuevo centro gallego. Sevilla. Vigo: 10 de agosto, 25. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Vida Gallega. *Ilustración regional* (1933). Vigo: 20 de outubro, 39. Disponível em: <http://biblioteca.galiciiana.gal>.
- Vida Gallega. *Ilustración regional* (1959). La guitarra en la música gallega por Isidoro Guede. Vigo: 17 de março, 40. Disponível em: Museu de Ponte Vedra.
- Vidal, M. (1920). *Contos galegos d'antano e d'hogano*. Santiago de Compostela: Tipografía do El Eco Franciscano.
- Vieira Nery, R. e Ferreira de Castro, P. (1991) *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Vigo Trasancos, A. (2002). La casa del Real Consulado Marítimo de A Coruña. Una residencia burguesa para un edificio

- institucional (1780-1797). Em Barral, M. D e López, J. M. (Coord.). *Estudios sobre patrimonio artístico* (521-544). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Vila Jato, M. D. e Alonso Luengo, J. (1995). *O antigo retablo maior da catedral de Lugo*. Santiago de Compostela: Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental.
- Vilanova Rodríguez, A. (1966). *Los gallegos en la Argentina*, 2 v. Buenos Aires: Ediciones Galicia.
- Villalobos, A. d. (1845). Noticias acerca del baile. *La Colmena*, IV, 180-185. Londres: Ackerman e C^a. Disponível em: <https://books.google.com> (16/03/2019).
- Villanueva Abelairas, C. (1994). *Los Villancicos Gallegos*. Corunha: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Villanueva Abelairas, C. (2006). José Fernández Vide (1893-1981): La figura y la obra de un músico de la emigración. *Porta da aira. Revista de historia del arte orensano*(11), 269-289.
- Villanueva Abelairas, C. (Coord.). (2011). *El Pórtico de la Gloria. Música, arte y pensamiento*. Santiago de Compostela: Consorcio de Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.
- Villanueva Abelairas, C. (2014). *Víctor Said Armesto. Una vida de romance*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consorcio de Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.
- Villarreal, J. d. (1810). *Diccionario nomenclator de las ciudades, villas, aldeas, caserías, cotos, ventas, castillos, y prioratos de todo el Reyno de Galicia*. Santiago: Juan Francisco Montero.
- Villasuso Fernández, L. M. (2013). Plazas de toros, circos y otras construcciones efímeras de planta centralizada instaladas en A Coruña entre 1850 y 1950. *Anuario Brigantino*(36), 385-410. Disponível em: http://anuariobrigantino.betanzos.net/AB2013PDF/385_410_plazas_toros_circos_coruna_1850_1950_anuario_brigantino_2013.pdf.
- Villegas García, M. (2001). *Joaquín Ibarra, el grabado y las artes impresorias en el Madrid del siglo XVIII*. Tese de doutoramento. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponível em: <http://eprints.ucm.es/1708/1/T18752.pdf>.

- Vintém. (s. d.). Em *Dicionário Estraviz. Uma explosão de luz no universo da língua*. Versão digital. Disponível em: <http://www.estraviz.org/vintém>.
- Vintén. (s. d.). Em *Diccionario da Real Academia Galega*. Versão digital. Disponível em: <https://academia.gal/diccionario/-/termo/busca/vintén>.
- Viñas Balduviego, J. J. (1863). *Bases y reglamento para el régimen del Colegio de Sordo-Mudos y de Ciegos del distrito universitario de Santiago*. Santiago de Compostela: Manuel Mirás.
- Virdung, S. (1511). *Musica getutscht und ausgezogen...* Basel: Furter. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_\(Virdung,_Sebastian\)](http://imslp.org/wiki/Musica_getutscht_(Virdung,_Sebastian)).
- Viso Soto, M. (2018). *Melodías galegas de José Baldomir Rodríguez*. Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Vispo Rodríguez, A. (2011). *Crónicas dunha rúa. Collage de la Paz-dos Zapateiros*. Ourense: Duen de Bux.
- Viveiro. (2007). *Libro-pregón Semana Santa 2007*. Viveiro: Concelho. Disponível em: https://www.semanasantaviveiro.com/libros_pregon/libropregon2007.pdf.
- Viveiro Mogo, P. (2002). *Entre o vello e o novo: administración liberal e Deputación Xeral do Reino de Galiza*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Voz do Porvir* (1897). Coimbra: 21 de março, 2. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt>.
- Weimann, A. (2001). Haslinger. Em Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 11, (2ª ed., 91-93). Nova Iorque: Oxford University Press.
- Woodcock, S. (1993). Ondine; ou La Naïade. Em Bremser, M. (Ed.) *International dictionary of ballet*, 2, (1047-1048). Detroit: St. James Press.
- Yáñez Neira, F. D. e González García, M. A. (1996). *El Monasterio de Oseira*. Ourense: Edileisa.
- Yates, W. E. (2001). Biedermeier. Em Sadie, S. (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 3, (2ª ed., 557-559). Nova Iorque: Oxford University Press.

- Young, E. (1976). Antonio Puga, his place in Spanish painting, and the pseudo-Puga. *The J. Paul Getty Museum Journal*(3), 57-65.
- Yzquierdo Perrín, R., González García, M. A. e Hervella Vázquez, J. (1993). *La catedral de Orense*. León: Edilesa.
- Zaragoza Pascual, E. (2007). A música litúrxica no mosteiro de Celanova (séculos XII-XIX). Em Andrade, J. M., Castiñeiras, M. A., Singul, F. L. e Fernández-Refoxo, C. (Dirs.) *Rudesindus: O legado do Santo*, (222-237). Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Turismo: S. A. de Xestión do Plan Xacobeo.

ÍNDICE DE IMAGENS, TABELAS E GRÁFICOS

Primeiro aparecem as imagens por ordem de aparição no texto. As tabelas e gráficos estão indexadas depois das imagens.

1. IMAGENS

Im. 1: Fólio 132r, Manuscrito Latim 7295. Bibliothèque Nationale de France.	55
Im. 2: Viola com cintura de dois círculos de igual tamanho. www.flickr.com (12/03/2016).	57
Im. 3: Plano básico com três círculos.	57
Im. 4: Proposta de classificação dos cordofones.	59
Im. 5: Estela funerária de Lutátia Lupata, s. II-III. http://ceres.mcu.es	91
Im. 6: Miniatura da Cantiga de Santa Maria 140. www.cantigas.webcindario.com (12/03/2016).	106
Im. 7: Pormenor do Pórtico da Glória. Santiago de Compostela. www.flickr.com (12/03/2016).	110
Im. 8: Arco da porta da Igreja de São Lourenço em Carvoeiro, Silheda.....	113
Im. 9 e 10: Músicos n.º 1 e n.º 6.	114
Im. 11: Músicos n.º 10 e n.º 11. Citola e viola no Mosteiro de Carvoeiro.....	115
Im. 12: Músico n.º 20. Cordofone dedilhado ou de arco.	115
Im. 13: Músicos n.º 17 e n.º 18. Possíveis cordofones de braço dedilhados.	116

Im. 14: Terceira mênsula. Refeitório. Paço de Gelmirez. Núñez Rodríguez (1996).....	118
Im. 15: Mênsula quarta. Refeitório. Paço de Gelmirez. www.flickr.com (05/03/2017).....	119
Im. 16: Alaúde circular. Pórtico do Paraíso. Ourense.....	121
Im. 17: Anjo com alaúde. Igreja de S. Domingos. Ribadavia.....	123
Im. 18: Conjunto de anjos músicos. Ribadavia.....	124
Im. 19: Três anjos com alaúdes no Paraíso da ábside de S. Francisco. Erias (2014, p. 570).....	126
Im. 20 e 21: Fídulas à esquerda e cordofone de arco à direita. Erias (2014, p. 578-579).....	127
Im. 22 e 23: Anjos com viola de mão e de arco. Erias (2014, p. 571).....	127
Im. 24: Portada da igreja de São Martinho de Noia.....	129
Im. 25: Reis músicos n.º 2 e n.º 3. São Martinho de Noia.	130
Im. 26: Reis músicos (da esquerda à direita) n.º 7, 8, 9 e 10 em São Martinho de Noia.....	131
Im. 27: Anjos com guitarra e harpa. Santa Maria de Caldas de Reis.....	133
Im. 28: Caravelas e sereias galegas. Santa Maria de Caldas de Reis.	134
Im. 29: Conjunto dos dois baixo-relevos.	135
Im. 30: Giovanni Philotheus Achillini, por Marcantonio Raimondi (ca. 1510). www.en.academic.ru (20/07/2017). .	142
Im. 31: Figuras do baldaquino na igreja de Ventosa. www.cambaventosa.blogspot.com.es (17/03/2011).....	146
Im. 32 e 33: Anjos guitarristas de Ventosa. Filgueira e Fernández-Oxea, 1987.....	146
Im. 34: Quinto anjo guitarrista de Ventosa. Filgueira e Fernández-Oxea (1987).	147
Im. 35: Figura de mulher com guitarra. Santiago do Deão. Póvoa do Caraminhal.	148

Im. 36: Anjo com guitarra. Hospital de Peregrinos. Santiago de Compostela.	150
Im. 37: "Clein Geigen" em <i>Musica getutscht und ausgezogen</i> . Fonte: Virdung, 1511.	151
Im. 38: <i>New Citharen Lessons</i> . Fonte: Robinson, 1609.	152
Im. 39: <i>Musurgia Universalis</i> . Fonte: Kircher, 1650.	152
Im. 40: Vista geral da portada do atual Colégio de S. Jerome com a nuvem de anjos músicos. Santiago de Compostela. ...	155
Im. 41: Conjunto de três anjos músicos com guitarra e dois cordofones de caixa oval. Portada do Colégio de S. Jerome.	155
Im. 42: Conjunto de três anjos músicos com um cordofone dedilhado e dois cordofones beliscados (saltérios). Portada do Colégio de S. Jerome.	156
Im. 43: Pormenor da portada do Colégio de S. Jerome.	156
Im. 44: Cena bíblica com alaúde. Pintura sobre cobre. Sacristia da Igreja de S. Martinho Pinário.	162
Im. 45: Brugghe. www.hendrickbrugghe.org (12/11/2014).	163
Im. 46: Gentileschi. www.arthistoryarchive.com (12/11/2014).	163
Im. 47: Pormenor da pintura sobre cobre na sacristia da catedral de Mondonhede. Rivera, Reyes e Hernández (2007a).	164
Im. 48: Testamento de Pedro Periañez, 1613. "Yten - Una arpa y dos guitarras".	166
Im. 49: Testamento de António Carreira Mourão, 1637.	167
Im. 50: Parte superior do retábulo em Samos.	168
Im. 51: Pormenor do mesmo retábulo.	168
Im. 52: Retábulo da Antiga. Monforte.	171
Im. 53: Pormenor retábulo.	171
Im. 54: Pormenor. Adoração dos Reis de Francisco de Moure.	171
Im. 55: Seguidor de H. Bosch. Mendigos e coxos (1465-1569). www.bibliotecavilareal.wordpress.com (21/08/2017).	173
Im. 56: O músico ambulante. Antonio de Puga. Caturla, 1982.	174

Ilm. 57: Cego com guitarra e cão. www.ilhadeorjais.blogspot.com.es (01/11/2017).	176
Im. 58: Mulheres da família Lake, ca. 1660. www.tate.org.uk (11/07/2017).	176
Im. 59: Assunção da Virgem. Coro baixo de Mateus de Prado. Igreja de S. Martinho Pinário. Santiago de Compostela.	178
Im. 60: Pormenor da Assunção da Virgem.	179
Im. 61: Igreja da Luz. Lisboa. Fonte: Manuel Morais.	179
Im. 62: A Virgem perante a Arca da Aliança. Coro baixo. Igreja de S. Martinho Pinário. Santiago de Compostela.	180
Im. 63: Pormenor da Virgem perante a Arca da Aliança.	181
Im. 64: O Natal. Coro baixo de Mateus de Prado. São Martinho Pinário.	182
Im. 65: Pormenor do Natal.	183
Im. 66: Retábulo da capela da Assunção. Catedral de Ourense.	184
Im. 67 e 68: Guitarra e alaúde.	184
Im. 69: Cravelhame tipo guitarra e expressão facial e das mãos.	185
Im. 70: <i>Ymajinazion</i> , Ms Guerra. BUSC.	192
Im. 71: <i>Ymajinazion</i> , Ms Guerra. BUSC.	193
Im. 72: <i>En la Ruda Politica Buena</i> , Ms Guerra. BUSC.	193
Im. 73: <i>En la Ruda Politica Buena</i> , Ms Guerra. BUSC.	193
Im. 74: Porta da horta do mosteiro de Usseira.	195
Im. 75 e 76: Alaudista e guitarrista em Usseira.	196
Im. 77: Abóbada lateral na igreja do Mosteiro de Usseira.	196
Im. 78 e 79: Anjos guitarrista e violinista em Usseira.	197
Im. 80: Organeiro. Catedral de Ourense. Duro Peña (1996).	198
Im. 81: Órgão da Capela do Santo Cristo. Catedral de Ourense. www.organourense.es (01/09/2017).	199
Im. 82: Guitarrista e gaiteiro em Vilamaior do Vale.	201
Im. 83: Baldaquino em Vilamaior do Vale.	202

Im. 84, 85 e 86: Anjos guitarristas na igreja de São Salvador de Cella Nova. Rivera, Reyes e Hernández (2007b).	204
Im. 87: Anjos músicos na vida de S. Rosendo. S. Salvador de Cella Nova.....	205
Im. 88: Santa Maria a Real. Entrimo. Fachada.....	206
Im. 89: Retábulo principal de Santa Maria de Laroá, Ginzo.....	207
Im. 90: Planta da igreja de Laroá por Manuel Seoane.....	208
Im. 91: Alçada por Manuel Seoane. O círculo assinala a parte românica.....	209
Im. 92: Par de anjos guitarristas na base do retábulo de Laroá.	209
Im. 93: Pormenor do retábulo de Laroá.....	210
Im. 94: Cena superior do retábulo das Ánimas de Anfeoz.....	211
Im. 95: Guitarra em Santa Baia de Anfeoz. Pormenor.....	212
Im. 96: Reconstrução da guitarra de Anfeoz por Fernando Forneiro.....	213
Im. 97: Cistre. Rivera, Reyes e Hernández (2009).....	213
Im. 98: Anjo sem viola. São Martinho Pinário.....	214
Im. 99: Anjo com guitarra. Lugo. Rivera, Reyes e Jaureguizar (2008).....	216
Im. 100: Capela na Casa Grande de Rosende. Guitarra no teto, à direita. www.turismo.gal	217
Im. 101: Desenho da portada do Paço de Rua Nova. Do livro <i>Torres y Pazos de la provincia de Pontevedra</i> . Allegue (2001).	218
Im. 102: Mulher guitarrista do Paço da Rua Nova. Vila Nova da Arouça.	220
Im. 103: Imagem tomada em 1955 da marquesa com guitarra. Paço da Rua Nova. Fonte: Família Valle-Inclán.	222
Im. 104: Retrato de Francisco del Valle-Inclán. Fonte: Família Valle-Inclán.	223
Im. 105: Anjo guitarrista, s. XVIII. Duro Peña (1996).	224
Im.106: Anjo da direita da fonte.....	225

Im. 107: Anjo da esquerda da fonte	225
Im. 108: Conjunto clássico-romântico da fonte de São Pedro de Cea, Vila Garcia.....	226
Im. 109: Pleito de 1778. Arquivo do Reino de Galicia.....	227
Im. 110: Manuscrito barroco (1). MPV.	242
Im. 111: Manuscrito barroco (2). MPV.	242
Im. 112 e 113: Manuscrito barroco (3 e 4). MPV.....	242
Im. 114: Manuscrito barroco (5). Museu da Ponte Vedra.	243
Im. 115, 116, 117 e 118: Manuscrito barroco (6, 7, 8 e 9). Museu da Ponte Vedra.....	243
Im. 119: Manuscrito barroco (10). Museu da Ponte Vedra.	243
Im. 120: Manuscrito barroco (11). Museu da Ponte Vedra.	244
Im. 121: Manuscrito barroco (12). Museu da Ponte Vedra.	245
Im. 122: Manuscrito barroco (13). Museu da Ponte Vedra.	245
Im. 123: Transcrição Ms barroco (1).	246
Im. 124: Transcrição Ms barroco (2).	246
Im. 125: Primeira face. Museu da Ponte Vedra.	248
Im. 126: Quarta face. Museu da Ponte Vedra.	248
Im. 127: Segunda e terceira faces. Museu da Ponte Vedra.....	248
Im. 128, 129 e 130: Trovador s. XIX (esquerda). Rei Davi da Catedral (centro). Mísula de S. ^a Maria Salomé (direita)....	258
Im. 131, 132 e 133: Imagens de guitarristas homens nas folhas volantes.	259
Im. 134, 135 e 136: Imagens de mulheres guitarristas nas folhas volantes.	260
Im. 137: Etiqueta Viúva de Parizot e Lauriol, ca.1832.....	277
Im. 138 e 139: Guitarra Viúva de Parizot e Lauriol. Mondonhedo.	280
Im. 140: Galicia pintoresca, 15 de agosto de 1917, p. 10.	292
Im. 141: Peça para guitarra de Avelina Valladares.....	302
Im. 142: Valsa para guitarra por Marcial Valladares.....	303

Im. 143: La Soledad. Dancita p. ^r A. V. Folhas soltas.....	305
Im. 144: Coleccion de tocatas por D. S. V., PV, 09r.....	305
Im. 145: Schotisch por D. ⁿ M. V. año de 1853. PV, 54v.	306
Im. 146: Dedicatória no <i>Ayes de mi país</i> de Marcial Valladares.....	306
Im. 147: Explicacion de los rudimentos de Música apropiada a la Guitarra p. ^a el uso de A. V. Arquivo Histórico Provincial de Ourense.	307
Im. 148: Início do texto na <i>Explicacion...</i> , AHPOu.....	307
Im. 149: Dois tipos de dês e o traço alongado na vogal final. Original do texto "Despedida de sus compañeros", 1814. Fonte: Carmen Ferreirós.....	308
Im. 150: Traço alongado nos gês. Original do texto "Despedida de sus compañeros", 1814. Fonte: Carmen Ferreirós.....	308
Im. 151: Ele e gê maiúsculo inicial e no meio da palavra. Tês pequenos e ligados à vogal seguinte. Dês e gês de traço longo. Original do texto "Despedida de sus compañeros", 1814. Fonte: Carmen Ferreirós.....	308
Im. 152: Fragmento de "Todo el artificio de la música...". PV, 56v. Fundo Valladares.....	309
Im. 153: Escala General. Âmbito de diversos instrumentos. Folha solta no fundo Valladares.	313
Im. 154: Arpeggios de Moretti. Caderno do Francês. Museu da Ponte Vedra.	320
Im. 155: Contradanza de los Currutacos. CdF. Museu da Ponte Vedra.	321
Im. 156: Contrad. ^a del Padre Basilio. Caderno do Francês. Museu da Ponte Vedra.	321
Im. 157: El amor y la amistad. Canciones patrióticas. Caderno do Francês. Museu da Ponte Vedra.	323
Im. 158: Parte final do Allegro de Arizpachochaga. Arquivo da catedral de Lugo.	329
Im. 159: Abertura do Barbeiro de Sevilha. Duo violino e guitarra. Biblioteca Adalid. RAG.....	335

Im. 160: Romance de Otello. Parte da guitarra. Joseph Muntz-Berger. Biblioteca Adalid. RAG.....	335
Im. 161: Solo no concerto para guitarra de Charles Doisy. Biblioteca Adalid. RAG.....	337
Im. 162: Variações de Rafael Fernández. Álbum de guitarra de Fernando de Torres.	340
Im. 163: El canto del marino, de Francisco Baltar e M. E. Blanco. Arquivo Canuto Berea.	355
Im. 164: Fragmento das variações do Maestro Naya. PV, 73r. Fundo da família Valladares.	359
Im. 165: Ovidio Murguía no seu estúdio, a tocar piano com companheiros. Fim do s. XIX. Fonte: RAG.	384
Im. 166: Da esquerda à direita: Antonio Hermida, Francisco Méndez e Luis Agote, na Escola de Surdo-Mudos e Cegos de Compostela a interpretar o hino galego. Fonte: Vida Gallega, 1910.	398
Im. 167: Armário dos instrumentos. Liceu Fernando Blanco de Cee.	406
Im. 168: Parte superior do armário de Felipe Vaamonde, 1909.	406
Im. 169: Antiga Sala da Música do liceu Fernando Blanco, 1920-1930. Fonte: Darío Areas Domínguez.	407
Im. 170: Capa do Método de Bandolim de Andrés. Coleção do Museu de Cee. Fonte: Darío Areas Domínguez.	410
Im. 171: Anúncio lições de guitarra. Fonte: Gaceta de Galicia, 1892h.	412
Im. 172: Anúncio de César Rivera. Fonte: Faro de Vigo, 1899.	413
Im. 173: Rusga de entrudo de 1899 em Ortigueira. Fonte: Luis Alonso Salgado, 1987.	418
Im. 174: Pormenor da capa da canção italiana Pozzo fa o prevete. Desenho a lápis de Javier Pintos Fonseca. Coleção de Marina Pintos-Fonseca.....	428

Im. 175: Javier Pintos tocando a guitarra com os seus amigos José S. Otero Rua e Cosme Rupelo Besada. Maio de 1895. Fonte: Marina Pintos-Fonseca.....	429
Im. 176: Capa da particella de guitarra de La Malle des Indes de Georges Lamothe. Coleção de Marina Pintos-Fonseca.....	431
Im. 177: Figura de Beethoven com o musiquero no fundo. Casa de Marina Pintos-Fonseca.	432
Im. 178: Guitarra romântica de Javier Pintos Fonseca. Casa de Marina Pintos-Fonseca.	433
Im. 179: Juan Manuel Pintos por Daniel Vizcaíno, 1896. Casa de Marina Pintos-Fonseca.	434
Im. 180: Roseta da primeira guitarra de Javier Pintos.....	435
Im. 181: Braço da primeira guitarra de Javier Pintos.	435
Im. 182: Segunda guitarra de Javier Pintos Fonseca. Casa de Marina Pintos-Fonseca Sánchez.....	436
Im. 183 e 184: Cabeça e roseta da segunda guitarra de JPF.....	436
Im. 185: Cavalete da segunda guitarra de Javier Pintos Fonseca.	436
Im. 186: Agrupamento de cordofones em Vigo, ca.1920. Evangelino Taboada, primeiro pela esquerda, em pé. Os seus cunhados Giordano Lareo, primeiro pela esquerda, sentado, e Nicanor Otero, primeiro pela direita, sentado, e outros amigos. Fonte: Família Vieites-Taboada.....	440
Im. 187: Moinheira galega publicada por José Campo Castro. Fonte: Museu da Ponte Vedra.	442
Im. 188: Música na rua. Ovidio Murguía. Fonte: Catálogo Barrié, 2001.	448
Im. 189: Jorge José Yáñez (Iáñez). Fonte: Estrada Catoyra.....	454
Im. 190: Auto-caricatura. Fonte: Vida Gallega, 1917.	456
Im. 191: Foto de Manuel (ou Carlos) Quiroga com o pai. Fonte: Museu da Ponte Vedra.	458
Im. 192: Retrato de Andrés Segovia por Manuel Quiroga Losada. Fonte: Museu da Ponte Vedra.....	459

Im. 193: Capa do semanário Galicia Cómica por B. L. Sanmartín. Fonte: Museu da Ponte Vedra.	460
Im. 194: Foto do agrupamento Blanco y Negro de 1934. Fonte: La Región, 2009.....	468
Im. 195: Ramón Gutiérrez Parada com guitarra. Fonte: Paulino Izquierdo.	469
Im. 196: Grupo de Cástor Bóveda. Fonte: Alma Gallega, Montevideu, 1937.	472
Im. 197: Retrato de Juan Parga. Fonte: Museu da Ponte Vedra.	492
Im. 198: Poema a Parga de Manuel J. Lema. Fonte: El Compostelano, 1927.	494
Im. 199: Assinatura de Eduardo del Vando, 1909. Fonte: Fundo Javier Pintos Fonseca.	513
Im. 200: Fragmento da capa de uma obra de Carlos García Tolsa. Fonte: Museu da Ponte Vedra.....	526
Im. 201: O velho da guitarra, 1899. Atribuído a Ovidio Murguía. Fonte: Catálogo Barrié, 2001.	536
Im. 202: Adornos em ferro do mobiliário do Palco da Música da Alameda compostelana.	539
Im. 203: Programa 2. Manjón. Fonte: El Lucense, 1886b.	555
Im. 204: Programa 1. Manjón. Fonte: El Lucense, 1886a.	555
Im. 205: Programa do Liceu de Ponte Vedra, 17 de maio de 1891. Fonte: Museu da Ponte Vedra.....	558
Im. 206: Grupo de plectro. ca.1900. Fonte: Museu da Ponte Vedra.....	565
Im. 207: José Castañeda. Fonte: Varela de Vega, 1990.....	567
Im. 208: Academia de música da Sociedade Económica. Curso 1900-1901. Pepe Curros, sentado na segunda fila, segundo pela esquerda. Fonte: Miguel A. López Fariña. .	570
Im. 209: José Nieto Méndez, em 1888. Fonte: Faro de Vigo, 1925.	571
Im. 210: Autocaricatura. Galicia Cómica, 7 janeiro 1886. Fonte: MPV.....	587

Im. 211: Orquestra Sanmartín ou "rondalla" no fundo familiar de Pintos. Fonte: Marina Pintos-Fonseca.....	588
Im. 212: Capa do livro Arlequinada de Torcuato Ulloa publicado nas Ediciós do Castro. Desenho de Benigno López Sanmartín, 1894.....	591
Im. 213: Capa do folheto Brisas Rianjesas. 1906. Fonte: Fundo Local de Música de Rianjo.....	595
Im. 214: Retrato de Ulibarri. Fonte: Noticiero de Vigo, 1906c.....	598
Im. 215: Programa com a estreia das obras de Montes e Chané pela orquestra de cordofones do Centro Hijos de Madrid, 1915. Fonte: Samuel Diz.	605
Im. 216: Disco da moineira de Montes arranjada por Lago Durán. Fonte: Alejo Amoedo.	606
Im. 217: Festa em Redondela, 12 de junho de 1913. Fonte: Leboreiro, 1997.	608
Im. 218: João Gualberto da Fonseca. Fonte: Diário Ilustrado, 1888.	627
Im. 219: Manuel Casás, de pé, José Gómez Veiga (Pepe Curros) segundo sentado pela esquerda, e mais troianos em Compostela. Ano de 1891. Fonte: Arquivo RAG.	631
Im. 220: Crianças a imitarem os esmorgueiros da Casa da Tróia. Cena de taberna. ca.1900. Fonte: Arquivo RAG.....	635
Im. 221: Castelao tuno. Fonte: Acuña, 2000.	638
Im. 222: Anúncio do armazém de González. Fonte: Fidelio, 1902.	648
Im. 223: Etiqueta de uma das guitarras Hijos de González da Fundação Fernando Blanco de Lema, Cee.....	649
Im. 224: Roseta guitarra. Cee.	650
Im. 225: Cravelhame de madeira. Guitarra Hijos de González, Cee.....	650
Im. 226: Roseta guitarrão. Cee.	650
Im. 227 e 228: Guitarras 1 e 2. Cee.	651

Im. 229: Guitarrão e guitarra Hijos de González com violino e arco.....	652
Im. 230: Atahualpa Yupanqui. Fonte: Juan Carlos Cándida Dávalos.	656
Im. 231: Tito Salerno em 1963 com a guitarra da sua mãe feita em 1932 por Diego Gracia, da Antigua Casa Núñez. Fonte: Tito Salerno.	657
Im. 232: Carimbo e assinatura de Francisco Núñez, editor. Fonte: Pocci, 2009a.....	659
Im. 233: Carimbo de Francisco Núñez y Cía. Fonte: Pocci, 2009a.....	659
Im. 234: Carimbo da Antigua Casa Núñez. Fonte: Pocci, 2009a. ...	659
Im. 235: Capa da obra Olinda de Alais editada por Francisco Núñez y Cía. Fonte: Pocci, 2009a.....	660
Im. 236: Anúncio de Canuto Berea. Fonte: El Anunciador, 1889.	663
Im. 237: Anúncio de imprensa musical. Fonte: El Santiagués, 1851.	667
Im. 238 e 239: À esquerda anúncio de Manuel Penela. À direita, anúncio de José Cardalda. Fontes: Gaceta de Galicia, 1881a, 1881e.....	669
Im. 240: Anúncios de Berea e Cardalda. Fonte: Gaceta de Galicia, 1881b.....	669
Im. 241: Retrato de José Cardalda. Fonte: El País, 1890.....	670
Im. 242: Anúncios do Bazar Helénico. Fonte: El Látigo, 1889.....	672
Im. 243: Anúncio Bazar Helénico. Fonte: La Correspondencia Gallega, 1902a.	673
Im. 244: Carimbo da sucursal de Canuto Berea. Fonte: Alejo Amoedo.....	675
Im. 245: Carimbo Canuto Berea. Data: 14 março 1884. Fonte: Fundo JPF.	676
Im. 246: Carimbo Canuto Berea. Rua Acevedo, 38, Corunha. Fonte: Fundo JPF.	676

Im. 247: Anúncio de Miguel Alonso em Vigo. Fonte: Alejo Amoedo.	677
Im. 248: Fragmento de anúncio Berea-Gaos. Fonte: La Coalición Republicana, 1886.	681
Im. 249: Anúncio do 'Sistema Terraza'. Fonte: LCG, 1900b.	682
Im. 250: Anúncio de Sánchez Puga. Fonte: Faro de Vigo, 1903.	683
Im. 251: Fachada da Casa Sánchez Puga na rua Marquês de Valladares. Fonte:El Pueblo Gallego, 1928a.....	684
Im. 252: Anúncio de Sánchez Puga. Fonte: Catálogo de Vigo, 1922-1923.....	685
Im. 253: Anúncio de discos com música galega. Fonte: Noticiero de Vigo, 1905a.	686
Im. 254: Anúncio de Antonio Oliver. Fonte: El Correo Gallego, 1894b.	689
Im. 255: Anúncio de Canuto Berea no Ferrol. Fonte: El Correo Gallego, 1887c.....	690
Im. 256: Anúncio de Enrique Bruquetas Ervet. Fonte: El Correo Gallego, 1927.	691
Im. 257: Anúncio de Ramón Modesto Valencia. Fonte: El Avisador Orensano, 1878.	693
Im. 258: Anúncio de Gerónimo Ducha. Fonte: El Norte de Galicia, 1905a.....	694
Im. 259: Anúncio do Bazar Continental de Lugo. Fonte: El Regional, 1894d.....	695
Im. 260: Anúncio de Berea e Ulloa. Fonte: El Correo de Lugo, 1899.	696
Im. 261: Anúncio de Berea e Landa em Compostela. Fonte: La Integridad, 1920.....	697
Im. 262: Mapa com os lugares onde se acharam informações relativas à viola/guitarra na Galiza.	698
Im. 263: Capa do pleito Ozores-Baradat. Fonte: Arquivo do Reino de Galicia.	855

Im. 264: Primeira página do pleito Ozores-Baradat. Fonte: Arquivo do Reino de Galicia.	856
Im. 265: Cantor com guitarra cruzando as pernas. Fonte: BUSC, cota: RSE FOLL XII 83.....	883
Im. 266: Mulher guitarrista. Fonte: BUSC, cota RSE FOLL XIII 7.	884
Im. 267: Sátira graciosa. Fonte: BUSC, cota:RSE FOLL XIII 39...	885
Im. 268: Trobos nuevos. Fonte: BUSC, cota RSE FOLL XIII 41...	886
Im. 269: Allegro da ópera La sonnambula. PV, 47r e 47 v.	895
Im. 270: Fragmento de rudimentos de música. PV, 56r, 56v, 57r. ..	896
Im. 271: El bajelito. PV, 58v.	898
Im. 272: Fragmentos de mazurca e escocesa. PV, 61v.	902
Im. 273: Íncipit de contradança. PV, 62r.	902
Im. 274: Íncipit de valsa. PV, 64r.	906
Im. 275: Fragmento de rigodão. PV, 64v.....	908
Im. 276: Moinheira. PV, 66r.	910
Im. 277: Andante com variações. PV, 67v e 68r.	912
Im. 278: Diferentes posturas. PV, 68v.....	913
Im. 279: Parte da guitarra das variações obrigadas de violino. PV, 69r e 69v.	914
Im. 280: Fragmento de variações para guitarra.PV, 71r e 71v.	914
Im. 281: Valsa do baixel. PV, 71v.	915
Im. 282: Alvorada para guitarra. PV, 72r.	916
Im. 283: Fragmento de rondó. PV, 78r.	917
Im. 284: Fragmento de rondó. PV, 79r.	918
Im. 285: Fragmento da canção El delirio. PV, 86v e 87r.....	920
Im. 286: Íncipit de A una inocente zagala. PV, 87r.	921
Im. 287: Fragmento da canção de Abelardo. PV, 88r.....	921
Im. 288: Canção no drama Blanca de Navarra. PV, 94r e 94v.	924
Im. 289: Íncipit do vilancico galego. PV, 106r.....	929
Im. 290: Valsa de Marcial Valladares para guitarra. PV, 112r.....	933

Im. 291: Íncipit da canção El sepulcro. PV, 116r e 116v.	935
Im. 292: Partitura de La soledad. Dancita, de Avelina Valladares. Folha solta do fundo Valladares.	938
Im. 293: Íncipit da Canción de las lágrimas. FS. Fundo Valladares.	938
Im. 294: Peça sem título nas folhas soltas do fundo Valladares.	939
Im. 295: Canción de las fatigas. FS. Fundo Valladares.	940
Im. 296: Íncipit da canção La moza. FS. Fundo Valladares.	946
Im. 297: Capa de La música suaviza las costumbres. FS. Fundo Valladares.	1005
Im. 298: Primeira página do manuscrito La música suaviza las costumbres. FS. Fundo Valladares.	1006
Im. 299: Tessituras no manuscrito La música suaviza los sentidos. FS. Fundo Valladares.	1009
Im. 300: Capa da Esplicación de los rudimentos de música apropiada a la guitarra p. ^a el uso de A. V. Arquivo Histórico Provincial de Ourense.	1019
Im. 301: Primeira página da Esplicación... Arquivo Histórico Provincial de Ourense.	1019
Im. 302: Esquema dos silêncios na Esplicación... ..	1031
Im. 303: Ponto de aumento na Esplicación... AHPO.	1037
Im. 304: Ligado simples na Esplicación... AHPO.	1037
Im. 305: Ligado expressivo na Esplicación... AHPO.	1038
Im. 306: Acentos na Esplicación... AHPO.	1038
Im. 307: Signos de repetição na Esplicación... AHPO.	1038
Im. 308: Caldeirão na Esplicación... AHPO.	1039
Im. 309: Traços indicadores da altura da seguinte nota no fim da linha do pentagrama, na Esplicación... AHPO.	1039
Im. 310: Barras de divisão na Esplicación... AHPO.	1039
Im. 311: Apoiaturas na Esplicación... AHPO.	1040
Im. 312: Mordentes na Esplicación... AHPO.	1040
Im. 313: Trinados na Esplicación... AHPO.	1040

Im. 314: Trémolo na Esplicación... AHPO.	1041
Im. 315: Reguladores de intensidade na Esplicación... AHPO.	1041
Im. 316: Fragmento das Advertencias para la guitarra. Caderno do Francês.	1061
Im. 317: Fragmento de Se m'abbandoni. Caderno do Francês.	1062
Im. 318: Volero pausado. Caderno do Francês.	1063
Im. 319: Volero (Andante no mucho). Caderno do Francês.	1064
Im. 320: Fragmento da Obra 1 de F. Miguel M. B. Caderno do Francês.	1064
Im. 321: Fragmento da Obra 2 de F. Miguel M. B. Caderno do Francês.	1065
Im. 322: Fragmento dos Arpegios de Moretti. Caderno do Francês.	1065
Im. 323: Contradanza de los currutacos. Caderno do Francês.	1066
Im. 324: Fragmento da canção La Lesbia. Caderno do Francês. ...	1067
Im. 325: Muyñeyra [moinheira]. Caderno do Francês.	1067
Im. 326: Íncipit da Sonata para guitarra. Caderno do Francês.	1069
Im. 327: Glosa 1ª para guitarra. Caderno do Francês.	1071
Im. 328: Íncipit da canção Nasce nel vago april. Caderno do Francês.	1073
Im. 329: Contradanza del Padre Basilio. Caderno do Francês.	1078
Im. 330: Íncipit da canção Los defensores de la patria. CdF.	1080
Im. 331: Fragmento de El amor y la amistad. Caderno do Francês.	1081
Im. 332: Íncipit dos Canticos marciales de R. Bonrostro. CdF.	1083
Im. 333: Valsa em tablatura. Caderno do Francês.	1091
Im. 334: Transcrição da tablatura anterior.	1091
Im. 335: Íncipit das Variaciones del Pirata. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1127
Im. 336: Íncipit da valsa 1 de Antonio Gutiérrez González. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1128

Im. 337: Íncipit da valsa 2 de Antonio Gutiérrez González. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1129
Im. 338: Íncipit da valsa 3 de Antonio Gutiérrez González. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1129
Im. 339: Íncipit da valsa 4 de Antonio Gutiérrez González. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1130
Im. 340: Íncipit da valsa 5 de Antonio Gutiérrez González. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1130
Im. 341: Íncipit da valsa 6 de Antonio Gutiérrez González. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1131
Im. 342: Íncipit da valsa 7 de Antonio Gutiérrez González. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1131
Im. 343: Íncipit do passodoble de Antonio Gutiérrez González. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1132
Im. 344: Íncipit da série de rigodões do Belissário de Donizetti. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1133
Im. 345: Tema das variações de Rafael Fernández. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1134
Im. 346: Íncipit do Andante de Dionisio Aguado. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1135
Im. 347: Fragmento das variações de Luis López Muñoz. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1135
Im. 348: Íncipit do Coro de Caçadores de La Straniera de Bellini. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1137
Im. 349: Íncipit do Terceto da Straniera. Álbum de Fernando de Torres.	1137
Im. 350: Íncipit do bolero de Huerta. Álbum de Fernando de Torres.	1138
Im. 351: Íncipit das Manchegas de Teatro. Álbum de Fernando de Torres.	1139
Im. 352: Íncipit da marcha da ópera Nabucco de Verdi. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1140

Im. 353: Íncipit da sinfonia do Nabucco de Verdi. Álbum de FTA.	1140
Im. 354: Íncipit do primeiro rigodão da ópera Linda de Chamounix. Álbum de Fernando de Torres.....	1141
Im. 355: Íncipit da valsa da ópera La prigionie di Edimburgo de Ricci. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1141
Im. 356: Íncipit das valsas arrançadas por Pablo Giménez. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1142
Im. 357: Íncipit da valsa de Gómez Parreño. Álbum de Fernando de Torres.	1143
Im. 358: Íncipit do coro da ópera I Lombardi por Damas. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1143
Im. 359: Fragmento da cavatina do Il Pirata de Bellini. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1144
Im. 360: Fragmento das valsas de Miguel Carnicer. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1145
Im. 361: Íncipit da valsa de Huerta. Álbum de Fernando de Torres.	1145
Im. 362: Íncipit de uma valsa. Possível autoria de Huerta. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1146
Im. 363: Íncipit da sonata. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1147
Im. 364: Íncipit da ária de Lucia di Lammermoor por F. F. López. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1147
Im. 365: Íncipit das valsas de Strauss. Álbum de Fernando de Torres.	1148
Im. 366: Íncipit do rigodão da ópera Norma. Álbum de Fernando de Torres.	1148
Im. 367: Fragmento da abertura da ópera Norma por Miguel Carnicer. Álbum de Fernando de Torres Adalid.....	1149
Im. 368: Íncipit da série de rigodões de Pablo Giménez. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1149
Im. 369: Íncipit do duo de guitarras de Pablo Giménez. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1150

Im. 370: Íncipit das variações da ópera Ypermestra de Saldoni. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1151
Im. 371: Íncipit dos Recuerdos de Nápoles. Álbum de Fernando de Torres.	1152
Im. 372: Fragmento das Grandes Variaciones de Fandango. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1152
Im. 373: Íncipit de As lavandeiras do convento de Ph. Musard. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1153
Im. 374: Íncipit das Mollares corraleras. Álbum de Fernando de Torres.	1153
Im. 375: Íncipit da grande fantasia de Moretti. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1158
Im. 376: Íncipit da valsa de Damas? López? Album de FTA.	1159
Im. 377: Íncipit do tema com variações de Fernández. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1159
Im. 378: Íncipit da Alemanda no balé La linda Beatriz. Álbum de Fernando de Torres Adalid.	1161
Im. 379: Fragmento da abertura de Armida por Carulli. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.	1161
Im. 380: Fragmento da abertura do Barbeiro de Sevilha por Carulli. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.	1162
Im. 381: Fragmento de A cinderela por Carulli. Fundo Adalid. RAG.	1163
Im. 382: Íncipit da abertura de Edoardo e Christina por Carulli. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.	1164
Im. 383: Fragmento da abertura A pega ladra por Carulli. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.	1165
Im. 384: Fragmento da abertura de O engano feliz por Carulli. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.	1165
Im. 385: Fragmento da abertura de A italiana em Argel por Carulli. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.	1166
Im. 386: Fragmento da abertura de Otelo por Carulli. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.	1167

Im. 387: Íncipit da abertura de Tancredo por Carulli. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1168
Im. 388: Fragmento da abertura de Torvaldo por Carulli. Fundo Adalid. RAG.	1168
Im. 389: Fragmento do Romance de Otelo por Munzt-Berger. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1169
Im. 390: Fragmento do Romance de Joseph por Munzt-Berger. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1170
Im. 391: Íncipit da parte de guitarra do Quarteto op. 3 de Leonard de Call. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1171
Im. 392: Íncipit da parte de guitarra do Quarteto op. 57 de Leonard de Call. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1172
Im. 393: Fragmento da parte de guitarra do Quarteto op. 117 de Leonard de Call. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1172
Im. 394: Fragmento da parte de guitarra do Quarteto op. 118 de Leonard de Call. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1173
Im. 395: Fragmento da parte de guitarra do Quinteto op. 9 de Leonard de Call. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1174
Im. 396: Fragmento da parte de guitarra do Quinteto op. 130 de Leonard de Call. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1175
Im. 397: Fragmento da parte de guitarra do Quarteto op. 18 de Bevilacqua. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1176
Im. 398: Fragmento da parte de guitarra do Quarteto op. 11 de Bevilacqua. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1176
Im. 399: Fragmento da parte de guitarra do concerto op. 70 de Giuliani. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1177
Im. 400: Fragmento do concerto para guitarra de Charles Doisy. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.....	1178
Im. 401: Assinatura do editor Carli nos duos para violino e guitarra. Biblioteca da RAG.	1205
Im. 402: Assinatura do editor Simon Richault nas obras de Leonard de Call. Biblioteca da RAG.	1206

Im. 403: Carimbo de Naderman no concerto de Doisy. Biblioteca da RAG.....	1207
Im. 404: Capa de La yerba buena. Arquivo Canuto Berea.....	1226
Im. 405: Primeira página de La yerba buena. ACB.....	1226
Im. 406: Fragmento de El Viage. Arquivo Canuto Berea.	1228
Im. 407: Fragmento da canção El salto de mata. Arquivo Canuto Berea.....	1229
Im. 408: Fragmento da canção El duende. ACB.	1229
Im. 409: Fragmento da canção El destino. Arquivo Canuto Berea.....	1230
Im. 410: Fragmento da canção La nueva mala. Arquivo Canuto Berea.....	1231
Im. 411: Capa da canção El avechuchu. Arquivo Canuto Berea....	1232
Im. 412: Primeira página da canção El avechuchu. ACB.	1232
Im. 413: Capa da canção Mi profesión de fe de Nemesio Enríquez. Arquivo Canuto Berea.	1233
Im. 414: Fragmento da canção La dama ingenua. ACB.....	1235
Im. 415: Fragmento da canção Caramba. ACB.....	1236
Im. 416: Capa da canção La araña. Arquivo Canuto Berea.	1237
Im. 417: Fragmento da canção La graciosa. Arquivo Canuto Berea.....	1239
Im. 418: Capa da canção Las habas verdes. ACB.....	1240
Im. 419: Fragmento da canção La confesión de la niña. ACB.	1242
Im. 420: Capa da canção de M. Ledesma. ACB.....	1244
Im. 421: Primeira página da canção de M. Ledesma. ACB.	1244
Im. 422: Íncipit da canção La criada. Arquivo Canuto Berea.	1248
Im. 423: Fragmento da canção Compasión. Arquivo Canuto Berea.....	1250
Im. 424: Íncipit da canção El canto del marino de F. Baltar. Arquivo Canuto Berea.....	1251
Im. 425: Íncipit da canção El último adios de Ducassi. ACB.	1252

Im. 426: Íncipit da canção de Paulina Cabrero Martínez. ACB. ...	1253
Im. 427: Fragmento da canção Una sombra de Rafael Botella. ACB.	1254
Im. 428: Fragmento da canção La calesera de Iradier. ACB.	1255
Im. 429: Íncipit das Boleras del jopéo de Pablo Bonrostro. Arquivo Canuto Berea.	1256
Im. 430: Fragmento da canção brasileira El landun. ACB.	1258
Im. 431: Íncipit da canção El punto de la Habana. ACB.	1260
Im. 432: Íncipit da canção El atrevimiento feliz de Moretti. Arquivo Canuto Berea.	1262
Im. 433: Íncipit da canção Las quejas de Maruja de Sors. ACB. ..	1263
Im. 434: Carimbo de Louis E. Dotésio. Arquivo Canuto Berea. ...	1266
Im. 435: Íncipit da canção italiana Datemi il core de Rotoli. ACB.	1268
Im. 436: Fragmento da valsa de Florencio Lahoz. ACB.	1270
Im. 437: Fragmento do grande galope em El lago de las hadas por M. Bravo. Arquivo Canuto Berea.....	1271
Im. 438: Fragmento da grande valsa em El lago de las hadas por M. Bravo. Arquivo Canuto Berea.	1272
Im. 439: Íncipit do galope La perla de Napoleon Coste. ACB.	1273
Im. 440: Íncipit do Galop del diablo de G. Tutsch. Arquivo Canuto Berea.....	1274
Im. 441: Assinatura de Casimiro Martín. ACB.	1275
Im. 442: Fragmento do Paso stirio por Tomás Damas. ACB.	1276
Im. 443: Íncipit de Noemi por V. Borrero. Arquivo Canuto Berea.	1279
Im. 444: Íncipit do Himno de Landáburu por V. Borrero. ACB....	1280
Im. 445 e 446: Capa e contracapa do Minueto de Miguel Mas. Arquivo Canuto Berea.	1281
Im. 447: Capa da Collezione di pot-pourris. ACB.....	1283
Im. 448: Capa da polca Flora de G. B. Pirani. ACB.....	1286

Im. 449: Editor Tobias Haslinger e carimbo de Canuto Berea. ACB.....	1288
Im. 450: Capa do método de solfejo de Tomás Damas. ACB.....	1289
Im. 451: Página 11 do método de solfejo de Tomás Damas. ACB.....	1290
Im. 452, cdlix e cdlx: Pormenores de Sueño de Rosellen de Arcas. ACB.	1305
Im. 453: Primeira página de Sueño de Rosellen com as marcas das diversas edições. Arquivo Canuto Berea.	1306
Im. 454: Anúncio de Ronzi no jornal The Musical World (1842).	1328
Im. 455: Retrato de Stanislao Ronzi em https://omnia.ie	1329
Im. 456 e 457: Carimbos 1 e 2 de Canuto Berea. ACB.....	1335
Im. 458: La perla de N. Coste, p. 1. Arquivo Canuto Berea.	1352
Im. 459: La perla de N. Coste, p. 2. Arquivo Canuto Berea.	1353
Im. 460: Gran vals por M. Bravo, p. 1. Arquivo Canuto Berea.	1354
Im. 461: Gran vals por M. Bravo, p. 2. Arquivo Canuto Berea.	1355
Im. 462: Canção El atrevimiento feliz de F. Moretti, p. 1. Arquivo Canuto Berea.....	1356
Im. 463: Canção El atrevimiento feliz de F. Moretti, p. 2. Arquivo Canuto Berea.....	1357
Im. 464: Canção El atrevimiento feliz de F. Moretti, p. 3. Arquivo Canuto Berea.....	1358
Im. 465: Canção El atrevimiento feliz de F. Moretti, p. 4. Arquivo Canuto Berea.....	1359
Im. 466: Fragmento da Fantasia de Ciebra. Fundo Ínsua Yanes....	1376
Im. 467: Capa das variações para piano e guitarra de W. Neuland. Fundo Ínsua Yanes.....	1377
Im. 468: Fragmento do duo concertante para piano e guitarra de W. Neuland. Fundo Ínsua Yanes.....	1378
Im. 469: Íncipit da canção La faitiguiya de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.	1379

Im. 470: Fragmento de La figlia del reggimento por E. Gardana. Fundo Ínsua Yanes.....	1380
Im. 471: Fragmento do Grande andante de J. Costa. Fundo Ínsua Yanes.	1381
Im. 472: Fragmento da Fantasia op. 63 de Mertz. Fundo Ínsua Yanes.	1382
Im. 473: Fragmento da Fantasia de J. Costa. Fundo Ínsua Yanes.	1383
Im. 474: Fragmento da Fantasia sobre el Tantum Ergo de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.	1384
Im. 475: Fragmento de La amistad de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.....	1385
Im. 476: Fragmento das Variaciones (1) de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.....	1386
Im. 477: Fragmento da Fantasia (1) de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.....	1388
Im. 478: Fragmento da Fantasia (2) de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.....	1389
Im. 479: Fragmento das Variaciones (2) de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.....	1390
Im. 480: Fragmento das Variaciones sobre la Lucrecia de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.	1391
Im. 481: Fragmento da Polka mazurka de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.....	1392
Im. 482: Fragmento de Mi arpa de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.	1393
Im. 483: Capa da Collezione di pot-pourris de P. Tonassi. Fundo Ínsua Yanes.....	1394
Im. 484: Fragmento da Barcarola de Ricci por López. Fundo Ínsua Yanes.....	1395
Im. 485: Dedicatória e assinatura de J. Costa Hugas. Fundo Ínsua Yanes.	1402
Im. 486: Capa do Grande andante de Costa Hugas editado por E. Lucca. Fundo Ínsua Yanes.	1407

Im. 487: Primeira página do Grande andante de Costa Hugas editado por E. Lucca. Fundo Ínsua Yanes.....	1408
Im. 488: Segunda página do Grande andante de Costa Hugas editado por E. Lucca. Fundo Ínsua Yanes.....	1409
Im. 489: Terceira página do Grande andante de Costa Hugas editado por E. Lucca. Fundo Ínsua Yanes.....	1410
Im. 490: Primeira página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.	1411
Im. 491: Segunda página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.	1412
Im. 492: Terceira página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.	1413
Im. 493: Quarta página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.....	1414
Im. 494: Quinta página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.....	1415
Im. 495: Sexta página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.....	1416
Im. 496: Primeira página da barcarola Sulla poppa del mio Brich por López. Fundo Ínsua Yanes.....	1417
Im. 497: Segunda página da barcarola Sulla poppa del mio Brich por López. Fundo Ínsua Yanes.....	1418
Im. 498: Terceira página da barcarola Sulla poppa del mio Brich por López. Fundo Ínsua Yanes.....	1419
Im. 499: Fragmento da Polka-mazurka de Núñez Robres por V. Borrero. Fundo Local de Música de Rianjo.	1422
Im. 500: Íncipit da Marcha de los cadetes por A. Rubira. FLMR. .	1423
Im. 501: Íncipit da habanera Tú por F. Cimadevilla. FLMR.	1423
Im. 502: Fragmento do Canto de amor de López Almagro por A. García. Fundo Local de Música de Rianjo.	1424
Im. 503: Capa do método para guitarra e bandurra de Peñalba Bañares. FLMR.	1425

Im. 504: Íncipit da valsa Brisas Rianjesas de F. Paz Carbajal. FLMR.....	1426
Im. 505: Íncipit da mazurca Consuelo de las Rosas de F. Paz Carbajal. FLMR.	1427
Im. 506: Fragmento de manuscrito com letra de A. Gómez. FMLR.....	1427
Im. 507: Fragmento de acompanhamento de guitarra. FLMR.....	1428
Im. 508: Capa do método de Casimiro Tarantino. FLMR.	1429
Im. 509: Página interior do método de Carulli editado em Buenos Aires. FLMR.	1430
Im. 510: Fragmento do manuscrito com a jota de A. Gómez. FLMR.....	1431
Im. 511: Íncipit da polca Maria Taglioni de A. Gómez. FLMR. ...	1432
Im. 512: Íncipit do Adagio do Miserere del Trovador de A. Gómez. FLMR.	1433
Im. 513: Íncipit da jota Brisas Rianjesas de F. Paz Carbajal. FLMR.....	1433
Im. 514: Fragmento do Nuevo método argentino para guitarra por cifra. FLMR.	1434
Im. 515: Índice do Método en cifra para guitarra. Fondo Local de Música de Rianjo.	1435
Im. 516: Carimbo e assinatura de José Ramón Nine Piñeiro em Brisas Rianjesas. FLMR.	1442
Im. 517: Capa do Canto de amor de López Almagro para guitarra. FLMR.	1479
Im. 518: Primeira página do Canto de amor de López Almagro para guitarra. FLMR.	1480
Im. 519: Segunda página do Canto de amor de López Almagro para guitarra. FLMR.	1481
Im. 520: Íncipit do Entreacto por Federico Cano. Fondo Pintos Fonseca.	1484
Im. 521: Fragmento de Genio y arte de Tomás Damas. Fondo Pintos Fonseca.	1485

Im. 522: Fragmento da Plegaria por Antonio Cano. Fundo Pintos Fonseca.	1486
Im. 523: Íncipit de Flor de Aragón por Damas. Fundo Pintos Fonseca.	1487
Im. 524: Fragmento de Amor y música de F. Cimadevilla. FPF....	1488
Im. 525: Íncipit de Un ramillete de flores de F. Cimadevilla. FPF.	1488
Im. 526: Fragmento de Me conoces? de F. Cimadevilla. FPF.	1489
Im. 527: Fragmento de Mi lira de Juan Parga. Fundo Pintos Fonseca.	1490
Im. 528: Fragmento do Barbeiro de Sevilha por Arcas. FPF.	1492
Im. 529: Íncipit da Polonesa de Arcas. Fundo Pintos Fonseca.	1493
Im. 530: Íncipit da Polka de las modistas por Damas. FPF.....	1496
Im. 531: Íncipit dos Valses celebres de Leotard por Damas. FPF..	1497
Im. 532: Íncipit de El gato de Juan Alais. Fundo Pintos Fonseca. .	1499
Im. 533: Fragmento da Zamacueca de Juan Alais. Fundo Pintos Fonseca.	1500
Im. 534: Capa das obras de Juan Parga por López e Pino. Fundo Pintos Fonseca.	1503
Im. 535: Íncipit de La voluttà por Graziani-Walter para bandolim e guitarra. FPF.	1504
Im. 536: Íncipit do Berastegui de F. Cimadevilla. Fundo Pintos Fonseca.	1505
Im. 537: Fragmento de Matilde de Carlos García Tolsa. Fundo Pintos Fonseca.	1508
Im. 538: Íncipit da obra 14 de José Ferrer Esteve. Fundo Pintos Fonseca.	1509
Im. 539: Íncipit da Elegía fantástica de José Ferrer Esteve. Fundo Pintos Fonseca.....	1510
Im. 540: Íncipit das Impresiones juveniles de José Ferrer Esteve. Fundo Pintos Fonseca.....	1512
Im. 541: Íncipit da Petite marche de David G. del Castillo. FPF. ..	1513

Im. 542: Íncipit do Valzer infernale de Meyerbeer por Padiglione. FPF.....	1514
Im. 543: Íncipit dos Recuerdos juveniles de José Brocá. Fundo Pintos Fonseca.	1515
Im. 544: Íncipit do Noturno op. 9 de Zani de Ferranti. Fundo Pintos Fonseca.	1516
Im. 545: Íncipit de Una esperanza de García Tolsa. Fundo Pintos Fonseca.	1517
Im. 546: Íncipit da abertura do Barbeiro de Sevilha por J. C. FPF.....	1518
Im. 547: Íncipit de Un di se ben rammentoni por E. Gardana. FPF.....	1519
Im. 548: Íncipit da Canción de la gitana por T. Domingo Palacio. Fundo Pintos Fonseca.	1521
Im. 549: Íncipit da parte da guitarra de El Santoñés por J. Santos. FPF.....	1523
Im. 550: Íncipit da Gran marcha por J. S. Fundo Pintos Fonseca..	1524
Im. 551: Íncipit de Manonga de Gaspar Sagreras. Fundo Pintos Fonseca.	1525
Im. 552: Íncipit de La milonga de Juan Alais. Fundo Pintos Fonseca.	1528
Im. 553: Íncipit do Adagio de Beethoven por López Villanueva. FPF.....	1530
Im. 554: Íncipit da Barcarola de Daniel Auber. Fundo Pintos Fonseca.	1532
Im. 555: Fragmento da 1ª guitarra do duo de Giuliani. Fundo Pintos Fonseca.	1533
Im. 556: Íncipit do Grande andante de Mendelssohn por Costa. FPF.....	1534
Im. 557: Íncipit do duo para guitarras de Augusta E. Herbey. Fundo Pintos Fonseca.	1536
Im. 558: Íncipit de Il bacio de L. Arditi por F. Castelli. FPF.....	1537

Im. 559: Íncipit do Concierto clásico op. 28 de Juan Parga. Fundo Pintos Fonseca.....	1538
Im. dlxviii: Fragmento do Último pensamento de Weber. FPF. ...	1542
Im. 560: Íncipit da jota de Caballero para bandolim e guitarra por Pere Nebot. Fundo Pintos Fonseca.	1550
Im. 561: Íncipit da canção Schäfers Klagelied de Schubert. FPF. .	1552
Im. 562: Fragmento do gravado com as posições da mão esquerda. FPF.	1553
Im. 563: Obra assinada em 1895 por Javier Pintos Fonseca. FPF.	1557
Im. 564: O minuetto de Beethoven arranjado por A. Segovia e copiado por Javier Pintos. Fundo Pintos Fonseca.	1557
Im. 565: Fragmento de La danza delle memorie de L. Caracciolo por G. Bellenghi. Fundo Pintos Fonseca.	1560
Im. 566: Íncipit do Andante op. 14 de Beethoven por Antonio Crespí. Fundo Pintos Fonseca.	1561
Im. 567: Duo com acompanhamento de guitarra por Miguel Carnicer. Fundo Pintos Fonseca.	1562
Im. 568: Arranjo de um madrigal de Palestrina por Javier Pintos. Fundo Pintos Fonseca.	1563
Im. 569: Valsa para guitarra n.º 37 por Javier Pintos. Fundo Pintos Fonseca.	1564
Im. 570: Capa do Método completo de Antonio Cano. Fundo Pintos Fonseca.	1565
Im. 571: Capa do Método para guitarra de J. Ruet. Fundo Pintos Fonseca.	1566
Im. 572: Capa do Canto de amor de Almagro por A. García. Possível editora bonaerense. Fundo Pintos Fonseca.	1576
Im. 573: Partitura de J. Arcas com carimbo de Javier Pintos e data de junho de 1895. Fundo Pintos Fonseca.	1577
Im. 574: Terceira página de La milonga de Juan Alais. Fundo Pintos Fonseca.	1580
Im. 575: Editora de Carlos Schnöckel. Fundo Pintos Fonseca.....	1581

Im. 576: Editora de F. Stefani e estabelecimento musical de Luis F. Rivarola com data de 5 nov 1901. Fundo Pintos Fonseca.	1581
Im. 577: Carimbo de J. A. Medina e Hijos, Florida 248, Buenos Aires. Fundo Pintos Fonseca.	1582
Im. 578: Capa de El gato de Juan Alais editada por E. Halizky. Fundo Pintos Fonseca.	1582
Im. 579: Retrato de Alais numa capa solta entre as partituras. Fundo Pintos Fonseca.	1583
Im. 580: Editora Schott's Söhne. Fundo Pintos Fonseca.	1583
Im. 581: Contracapa de Dotésio. Fundo Pintos Fonseca.	1585
Im. 582: Capa da editora de F. Ripalda. Fundo Pintos Fonseca. ...	1586
Im. dxc: La Marsellesa, assinada por Javier Pintos em abril de 1891. Fundo Pintos Fonseca.	1588
Im. 583: Alfabeto em Corbetta (1643). www.guitareclassiquedelcamp.com.....	1589
Im. 584: Gravado dos acordes na guitarra de 5 cordas. Museu da Ponte Vedra.....	1590
Im. 585: Capa de Pozzo fà 'o prevete? Transcrição de Javier Pintos. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.....	1591
Im. 586: Duo de guitarras Hebe de Javier Pintos, dedicado ao seu amigo Benigno López Sanmartín. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.	1593
Im. 587: Duo para guitarras: "Dedico este insignificante recuerdo á mi querido amigo y compadre Javier Pintos. Benigno L. Sanmartín. Octubre 18 de 1903". Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.	1594
Im. 588: Arranjo de Antonio Crespí do Andante de Beethoven. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.....	1595
Im. 589: Nocturno de José Ferrer copiado por Javier Pintos. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.....	1596

Im. 590: Cópia da Mazurka de los paraguas de Tárrega por Eduardo del Vando. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.	1597
Im. 591 e 592: Carimbos de Canuto Berea. Fundo Pintos Fonseca.	1597
Im. 593e 594: Carimbos 1 e 2 de Javier Pintos. FPF.	1599
Im. 595: Carimbo 3 de Javier Pintos. Fundo Pintos Fonseca.	1600
Im. 596: Carimbo 4 de Javier Pintos. Fundo Pintos Fonseca.	1600
Im. 597: Capa de La danza delle memorie copiada por Javier Pintos. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.	1621
Im. 598: Primeira página de La danza delle memorie copiada por Javier Pintos. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.	1622
Im. 599: Segunda página de La danza delle memorie copiada por Javier Pintos. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.	1623
Im. 600: Terceira página de La danza delle memorie copiada por Javier Pintos. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.	1624
Im. 601: Quarta página de La danza delle memorie copiada por Javier Pintos. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.	1625
Im. 602: Letra de La danza delle memorie de O. Ciani copiada por Javier Pintos. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.	1626
Im. 603: Guitarra Voiriot. Compostela. Coleção de Valentín Novio.	1629
Im. 604: Guitarra Voiriot. Compostela. Coleção de Valentín Novio.	1630
Im. 605: Motivo da introdução na versão de Santos R. Gómez. Ré M.	1634
Im. 606: Melodia inicial da moinheira n. 1 em Ayes de mi país. Dó M.	1634

Im. 607: Alalá no arranjo de Santos R. Gómez. Sol M.....	1634
Im. 608: Alalá n. 4. Ayes de mi país. Marcial Valladares (1865). Si b M.....	1634
Im. 609: Tema da alvorada na versão de Santos R. Gómez.....	1635
Im. 610: Continuação do tema da alvorada na versão de Santos R. Gómez.	1635
Im. 611: Melodia da Coda na versão de Santos R. Gómez.....	1636
Im. 612: Lembrança da moinheira inicial na Coda na versão de Santos Rodríguez Gómez.....	1636
Im. 613: Ramón Gutiérrez Parada. Acervo de P. Izquierdo.	1647
Im. 614: Família Gutiérrez Parada, Ramón e Amalia sentados e rodeados de três crianças, Ramón, Aurora e talvez Rocío, e quatro amigas da família ca.1924. Acervo familiar de Paulino Izquierdo.	1649
Im. 615: Dose do champu Gloria criado por RGP. Exemplar fornecido por Paulino Izquierdo.	1651
Im. 616: Barbearia-Cabeleiraria La Nueva Luz. Foto: R. Montero.....	1651
Im. 617: Ramón Gutiérrez com guitarra. Acervo familiar de Paulino Izquierdo.	1652
Im. 618 e 619: À esquerda, cavalete da guitarra de Gutiérrez Parada. À direita, cavalete de Torres.	1653
Im. 620 e 621: À esquerda, cabeça da guitarra de Gutiérrez Parada. À direita, cabeça da guitarra de Torres.	1654
Im. 622 e 623: À esquerda, roseta da guitarra de Gutiérrez Parada. À direita, roseta de uma guitarra Hijos de González.	1654
Im. 624: Retrato de Gutiérrez Parada em Vida Gallega, 1916.	1657
Im. 625: Ramón Gutiérrez Parada, segundo de pé pela esquerda, por trás dum novíssimo Vicente Risco, segundo sentado pela esquerda. Acervo familiar de Paulino Izquierdo.....	1659
Im. 626: Ramón Gutiérrez Parada. Acervo de P. Izquierdo.	1667

Im. 627: Anúncio do Hotel Moderno de Santos Gallego e Leonarda Martínez no El Eco Antelano do 14 de abril de 1912.	1674
Im. 628: Vista da rua G. Franco, atual Av. de Ourense em Ginzo de Límia, onde se localizava o Hotel Moderno de Santos Gallego e Leonarda Martínez.	1675
Im. 629: Banda Municipal republicana de Ginzo de Límia, ca. 1930. Edelmiro Martínez Cerredelo.	1678
Im. 630 e 631: Capa e interior da música do entrudo de 1929. www.historiadexinzo.wordpress.com	1680
Im. 632: Capa do método de Julio Mirelis na BNE.	1695
Im. 633: Página interior do método de Julio Mirelis na BNE.	1696
Im. 634: Capa do Método elementar progressivo de Agustín Rebel Fernandez. Biblioteca Nacional de Portugal.	1700
Im. 635: Exercícios de notas ligadas e explicação no Método Elementar Progressivo de Rebel Fernandez. Biblioteca Nacional de Portugal.	1701
Im 636: Exercício para praticar harpejos na mão direita no Método Elementar Progressivo de Rebel Fernandez. Biblioteca Nacional de Portugal.	1702
Im. 637: Capa do Novo método de Rebel Fernandez. Biblioteca Nacional de Portugal.	1705
Im. 638: Desenho 1 no Novo método de Rebel. BNP.	1706
Im. 639: Desenho 2 no Novo método de Rebel. BNP.	1706
Im. 640: Página 64 do Novo método de Rebel. Biblioteca Nacional de Portugal.	1707
Im. 641: Obra Campanadas de A. Rebel no Novo método. Biblioteca Nacional de Portugal.	1708
Im. 642: Estudo final no Novo método de A. Rebel. Biblioteca Nacional de Portugal.	1709
Im. 643: Carta de Agostinho Rebel Fernández. Arquivo Municipal de Vila Franca de Xira.	1712

- Im. 644: Factura de Canuto Berea a Mariano Miguel Alonso. 27 de outubro de 1877. Caixa 1, livro 2, p. 84. ACB. 1719
- Im. 645: Claviórgão Theews (1579). Na parte superior acha-se um cravo, perfeitamente reconhecível, e na caixa inferior está o órgão (canos e foles). Victoria and Albert Museum. 1728
- Im. 646: O “clauicymbalum mirabilis” do Musurgia Universalis (1650). Na realidade é uma espécie de “sanfona organizada”. 1728
- Im. 647: A voz “claviórgano” na edição de 1729 do Diccionario de Autoridades. 1728
- Im. 648: Piano organizado da casa Longman & Broderip de 1786. Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque. 1728
- Im. 649: O piano organizado do Paço de Tor. Sirgo Torcendo. 1728
- Im. 650: Pormenor da placa da casa Longman & Broderip no frontal. Sirgo Torcendo. 1728
- Im. 651: Pormenor do acréscimo de castanho afetado pela traça. Sirgo Torcendo. 1728
- Im. 652: Acréscimo em madeira de castanho (tonalidade mais clara) na parte superior e traseira do móvel, que eleva o tampo uns centímetros. 1728
- Im. 653 e 654: À esquerda, o fortepiano Longman & Broderip de 1786. À direita, a parte posterior do piano organizado de Tor, onde estão as dobradiças que permitem abrir o fortepiano. 1728
- Im. 655: Pormenor do teclado, no fundo está a parte do mecanismo (ação) do pianoforte. Sirgo Torcendo. 1728
- Im. 656: Elementos internos do fortepiano de Tor. Sirgo Torcendo. 1728
- Im. 657: Ação simples ou de Zumpe.
www.wikivisually.com/wiki/Johannes_Zumpe. 1728
- Im. 658: Ação dupla ou inglesa, segundo patentes de John Geib.
www.squarepianos.com/longman.html. 1728

Im. 659: Partes da tecla do fortepiano do Paço de Tor. Sirgo Torcendo.....	1728
Im. 660 e 661: À esquerda, pormenor das cravelhas de afinação e da peça de madeira onde se insirem. Escrita a lápis figura a nota que afina cada cravelha no sistema saxão. A partir da segunda 8ª, ao haver duas cordas, a letra situa-se entre as duas cravelhas correspondentes. Também figuram os buracos por onde se inseriam os apagadores. À direita, a chave original de ferro para a afinação. Sirgo Torcendo.	1728
Im. 662: No extremo oposto, as cordas seguram-se a uma peça metálica. A tensão das cordas é transmitida contra a tábua harmónica através da ponte em forma de S. Sirgo Torcendo.....	1728
Im. 664: Ação. Sirgo Torcendo.	1728
Im. 664: Pedal da ação. Sirgo Torcendo.....	1728
Im. 665: Parte superior do mecanismo. Sirgo Torcendo.	1728
Im. 666: Canos vedados, abertos e pisantes. Sirgo Torcendo.	1728
Im. 667: Frente do órgão de Tor. Sirgo Torcendo.....	1728
Im. 668 e 669: Descrição do funcionamento dos pisantes. Sirgo Torcendo.....	1728
Im. 670: Continuação da descrição do mecanismo dos pisantes. Fonte: Sirgo Torcendo.....	1728
Im. 671: Pormenor das válvulas do órgão. Fonte: Sirgo Torcendo.....	1728
Im. 672: Redução das 6 primeiras notas do teclado que as ligam com a oitava superior.	1728
Im. 675: Pisante solto da primeira tecla ou nota. Sirgo Torcendo..	1728
Im. 675: Cano metálico. Sirgo Torcendo.	1728
Im. 675: Pormenor das entalhas e deformações de afinação nos tubos metálicos, horizontais (esquerda) e verticais (direita). Sirgo Torcendo.	1728

Im. 676: Pormenor do sombreiro e badana que o ajusta no cano vedado. Sirgo Torcendo.	1728
Im. 677: Canos verticais de madeira vedados e de metal. Sirgo Torcendo.	1728
Im. 678: Pormenor da chapa acanalada e portaventos de chumbo que levam o vento aos canos de madeira que estão em posição horizontal. Sirgo Torcendo.	1728
Im. 679: Pormenor dos canos do órgão. Sirgo Torcendo.	1728
Im. 680 e 681: Conjunto de fole, pedal, pancas e bomba. Sirgo Torcendo.	1728
Im. 682: Notícia da venda de um fortepiano organizado, de origem londrinense no Diario de Madrid, 16 de setembro de 1790.	1728

2. TABELAS

T. 1: Vocábulos nas Bíblias em hebraico, grego e latim. Álvarez, 1982.	64
T. 2: Comparação entre a Vulgata e a Septuaginta. Fonte: www.bibliacatolica.com.br	65
T. 3: Relação de vocábulos e as suas variantes.	69
T. 4: Significados do vocábulo Espanha.	86
T. 5: Relação de elementos iconográficos de arte rural, urbana, civil e eclesiástica.	99
T. 6: Classificação da música para guitarra do Fundo Valladares. ..	295

3. GRÁFICOS

Gr. 1: Gráfico de proporções entre arte rural, urbana, civil e eclesiástica. Séc. XII-XVIII.	100
---	-----

ANEXOS

ÍNDICE DOS ANEXOS

Anexo 1. Manuscrito barroco. Transcrição	849
Anexo 2. Pleito Ozores-Baradat. Imagens	855
Anexo 3. Pleito Ozores-Baradat. Transcrição	857
Anexo 4. Volumes factícios (BUSC). Imagens	883
Anexo 5. Volumes factícios (BUSC). Descrição	887
Anexo 6. Fundo Valladares. Catálogo	895
Anexo 7. Fundo Valladares. Descrição	947
Anexo 8. Fundo Valladares. Autoras/es	999
Anexo 9. Fundo Valladares. Títulos	1001
Anexo 10. Fundo Valladares. Textos I e II	1005
Anexo 11. Fundo Valladares. Partituras	1043
Anexo 12. Caderno do Francês. Catálogo	1061
Anexo 13. Caderno do Francês. Descrição	1087
Anexo 14. Caderno do Francês. Autoras/es	1113
Anexo 15. Caderno do Francês. Títulos	1115
Anexo 16. Caderno do Francês. Partituras	1117
Anexo 17. Álbum de Fernando de Torres. Catálogo	1127
Anexo 18. Álbum de Fernando de Torres. Descrição	1179
Anexo 19. Álbum de Fernando de Torres. Autoras/es	1209
Anexo 20. Álbum de Fernando de Torres. Títulos	1211
Anexo 21. Álbum de Fernando de Torres. Partituras	1213
Anexo 22. Arquivo Canuto Berea. Catálogo	1225
Anexo 23. Arquivo Canuto Berea. Descrição	1291
Anexo 24. Arquivo Canuto Berea. Autoras/es	1339
Anexo 25. Arquivo Canuto Berea. Títulos	1341
Anexo 26. Arquivo Canuto Berea. Partituras	1343

Anexo 27. Arquivo da Catedral de Lugo. Partituras	1361
Anexo 28. Fundo Jesús Ínsua Yanes. Catálogo.....	1375
Anexo 29. Fundo Jesús Ínsua Yanes. Descrição	1397
Anexo 30. Fundo Jesús Ínsua Yanes. Autoras/es	1403
Anexo 31. Fundo Jesús Ínsua Yanes. Títulos.....	1405
Anexo 32. Fundo Jesús Ínsua Yanes. Partituras.....	1407
Anexo 33. Fundo Local de Música de Rianjo. Catálogo.....	1421
Anexo 34. Fundo Local de Música de Rianjo. Descrição	1437
Anexo 35. Fundo Local de Música de Rianjo. Autoras/es	1461
Anexo 36. Fundo Local de Música de Rianjo. Títulos.....	1463
Anexo 37. Fundo Local de Música de Rianjo. Partituras.....	1465
Anexo 38. Fundo Javier Pintos Fonseca. Catálogo	1483
Anexo 39. Fundo Javier Pintos Fonseca. Descrição	1569
Anexo 40. Fundo Javier Pintos Fonseca. Autoras/es	1601
Anexo 41. Fundo Javier Pintos Fonseca. Títulos	1605
Anexo 42. Fundo Javier Pintos Fonseca. Partituras	1609
Anexo 43. Guitarra Voiriot	1627
Anexo 44. Alalá e Alvorada de José Castro Chané. Análise e partitura	1631
Anexo 45. Fundo da S.C.P. El Eco. Balada para contralto. Partitura	1643
Anexo 46. Biografia Ramón Gutiérrez Parada. Partituras	1647
Anexo 47. Biografia Eulogio Gallego Martínez	1673
Anexo 48. Método de Julio Mirelis. Partituras	1693
Anexo 49. Métodos de Agostinho Rebel Fernandez	1699
Anexo 50. Carta de Agostinho Rebel Fernandez	1711
Anexo 51. Cartas e facturas de Canuto Berea	1713
Anexo 52. Artigo de Ramón Álvarez de la Braña.....	1721
Anexo 53. Informe da Sirgo Torcendo sobre o Paço de Tor.....	1727

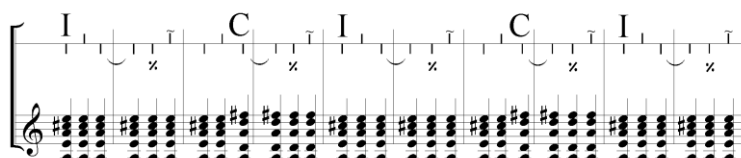
ANEXO 1. MANUSCRITO BARROCO. TRANSCRIÇÃO

Transcrição: Isabel Rei-Samartin

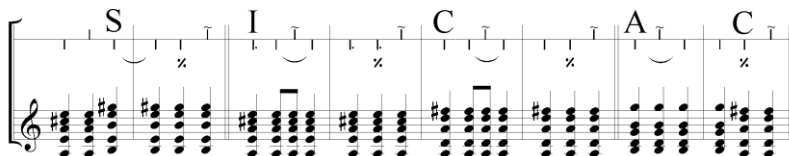
Manuscrito Barroco

Museu da Ponte Vedra
Cota: Sampedro 46-18
Folhas Soltas

El Fandango



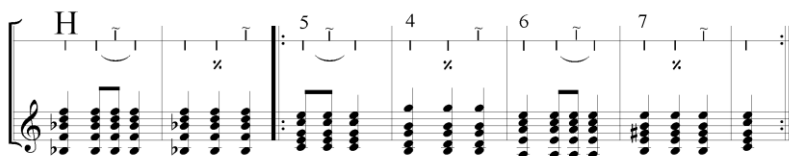
Falsetas



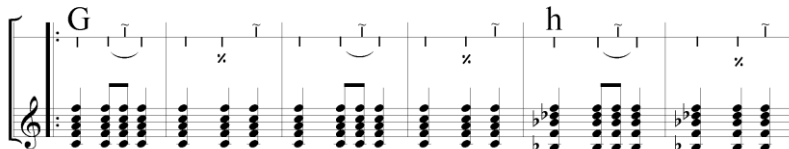
Otra



Media subida



La subida entera



The image displays five systems of musical notation for guitar, each consisting of a staff with a treble clef and a set of six lines representing the guitar strings. The notation includes chords, tablature (numbers on the strings), and rhythmic markings (accents and slurs). The systems are labeled with letters and numbers: G, B, C, G⁶, H⁸, and F.

System 1: G
The first system is labeled 'G'. It shows a sequence of chords and tablature. The first measure has a slur over the first two strings. The second measure has an accent on the first string. The third measure has a slur over the first two strings. The fourth measure has an accent on the first string. The fifth measure has a slur over the first two strings. The sixth measure has an accent on the first string.

System 2: B a
The second system is labeled 'B' and 'a'. It shows a sequence of chords and tablature. The first measure has a slur over the first two strings. The second measure has an accent on the first string. The third measure has a slur over the first two strings. The fourth measure has an accent on the first string. The fifth measure has a slur over the first two strings. The sixth measure has an accent on the first string.

System 3: C
The third system is labeled 'C'. It shows a sequence of chords and tablature. The first measure has a slur over the first two strings. The second measure has an accent on the first string. The third measure has a slur over the first two strings. The fourth measure has an accent on the first string. The fifth measure has a slur over the first two strings. The sixth measure has an accent on the first string.

System 4: G⁶ H⁸
The fourth system is labeled 'G⁶' and 'H⁸'. It shows a sequence of chords and tablature. The first measure has a slur over the first two strings. The second measure has an accent on the first string. The third measure has a slur over the first two strings. The fourth measure has an accent on the first string. The fifth measure has a slur over the first two strings. The sixth measure has an accent on the first string.

System 5: F
The fifth system is labeled 'F'. It shows a sequence of chords and tablature. The first measure has a slur over the first two strings. The second measure has an accent on the first string. The third measure has a slur over the first two strings. The fourth measure has an accent on the first string. The fifth measure has a slur over the first two strings. The sixth measure has an accent on the first string.

Otro

I C C F G C d A

Falsetas

Segidillas de Dueño mio

C I C I

90

C A C

I F I C

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains five measures of music. Above the staff, the letters 'a', 'C', and 'I' are placed over the second, third, and fourth measures respectively. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The first measure has a 'z' symbol above it.

El villano jocoso

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains five measures of music. Above the staff, the letters 'C', 'A', 'C', 'I', and 'C' are placed over the first, second, third, fourth, and fifth measures respectively. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The first measure has a 'z' symbol above it.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains five measures of music. Above the staff, the letters 'C', 'A', 'C', 'I', and 'C' are placed over the first, second, third, fourth, and fifth measures respectively. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The first measure has a 'z' symbol above it.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains six measures of music. Above the staff, the letters 'C', 'A', 'C', 'A', 'C', 'I', and 'C' are placed over the first, second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh measures respectively. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The first measure has a 'z' symbol above it.

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The staff contains five measures of music. Above the staff, the letters 'C', 'A', 'C', 'I', and 'C' are placed over the first, second, third, fourth, and fifth measures respectively. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The first measure has a 'z' symbol above it.

Segidillas del Jorgeo

I C F I

La subida

F

Jorgeo

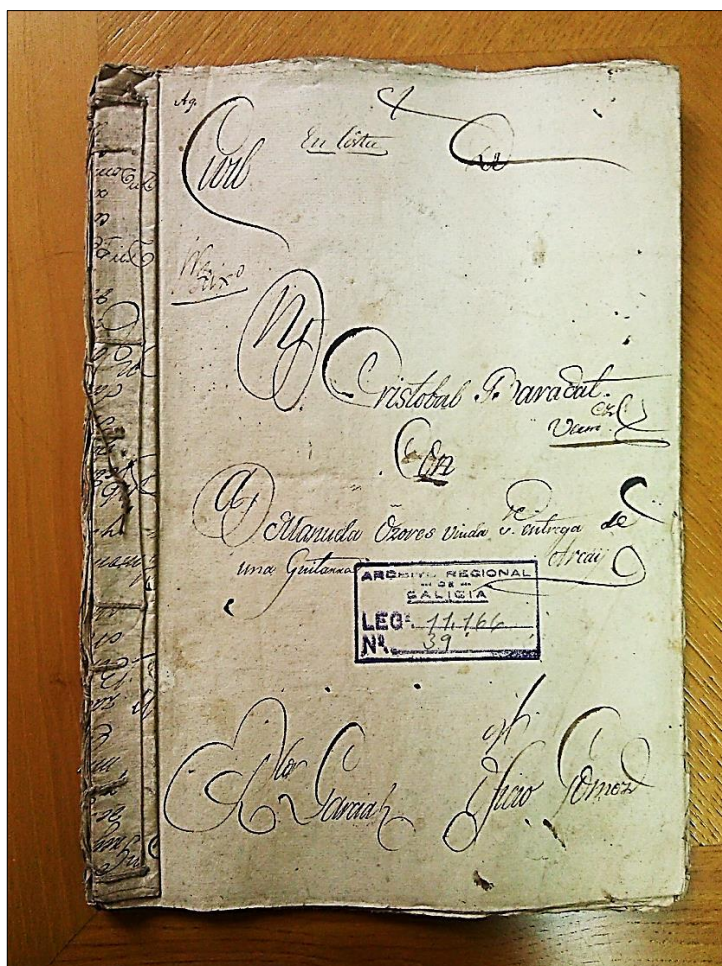
I C

I F

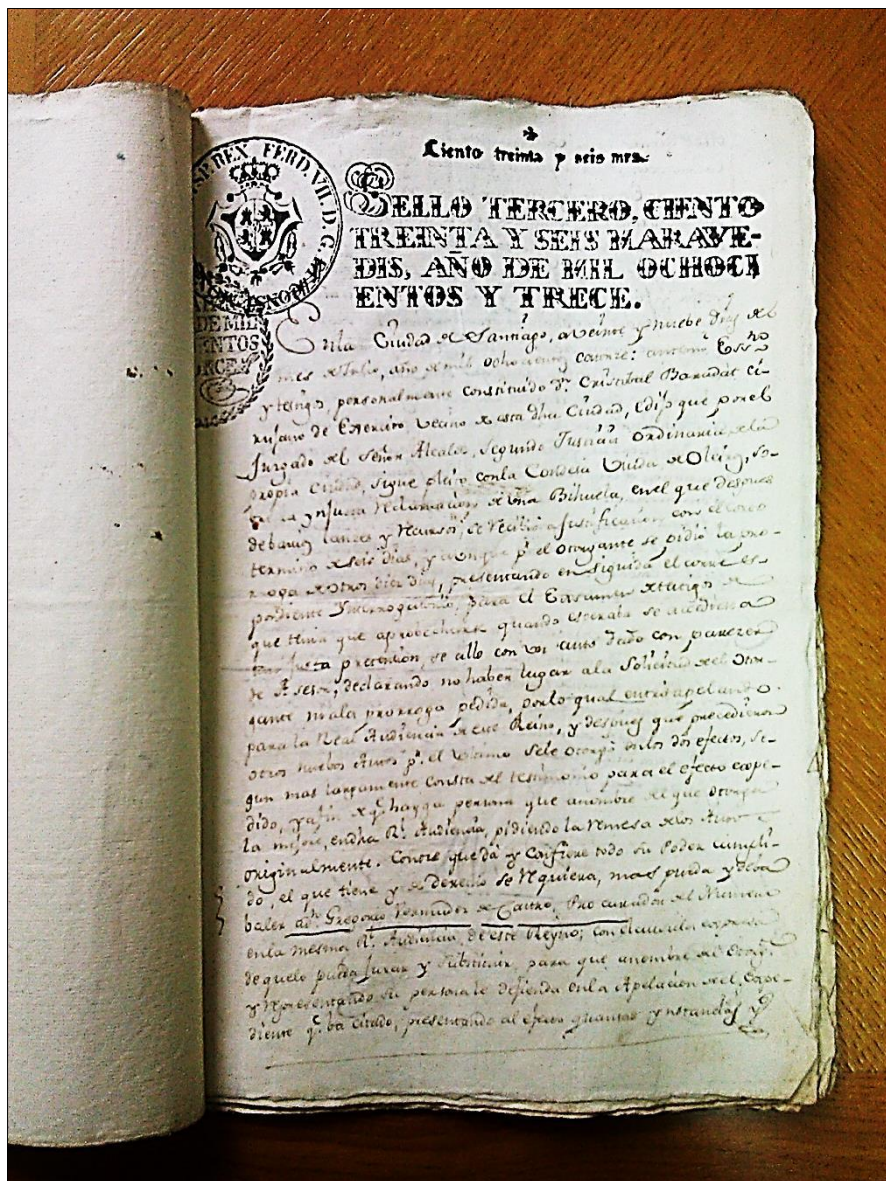
La gayta gallega

⁺C ¹A ⁺C Pa I

ANEXO 2. PLEITO OZORES-BARADAT. IMAGENS



Im. 263: Capa do pleito Ozores-Baradat.
Fonte: Arquivo do Reino de Galicia.



Im. 264: Primeira página do pleito Ozores-Baradat.
Fonte: Arquivo do Reino de Galicia.

ANEXO 3. PLEITO OZORES-BARADAT. TRANSCRIÇÃO

1. ITINERÁRIO DO PLEITO

Antecedentes: Em 1811 enferma Rafael Seixas e acontece o caso da guitarra. Em 20 de fevereiro de 1813 a Condessa denuncia Baradat. A seguir vai um breve resumo das partes mais interessantes dos procedimentos contidos no pleito.

1.1. 8 de julho de 1814 (Fólios 4r, 4v, 5r, 5v, 6r, 6v, 7r, 7v, 8r, 8v, 9r, 9v, 10r, 10v, 11r)

É a data final do grupo de pregos onde se recolhem os 8 fólios (do 4r ao 11r) escritos pelo secretário da Câmara de Compostela, D. Nicolás Astray e Caneda, quem informa de que o pleito começou em 20 de fevereiro de 1813, e:

- inclui a denúncia da Condessa de Oleiros, Manuela Ozores.
- relaciona as testemunhas da Condessa e os seus depoimentos realizados pelo Procurador Sisay em 12 de novembro de 1813. Juan Manuel Zisneros, Joseph Benito Gonzales de Seijas, Vicente Feijoo Montenegro e Basilio Modesto de Guerra.
- escrito de Juan Antonio Garcia advogado de Baradat, onde se queixa do pouco prazo para responder, recebeu a notificação em 14 de junho, emitida em 12 de junho que prescrevia 6 dias. Tem data do 5 de março de 1813.
- escrito de Ramon Rey e o assessor Andres Fernandez em 26 de março de 1814 onde o Assessor estabelece que o valor da guitarra não é de 500 reais.
- escrito de Valentin Sisay de Andrade em protesto pela intervenção do perito, posto que isso é gravoso para a Condessa, dado que a guitarra pode ficar diminuída de valor, como de facto foi.

- escrito de Juan Antonio Garcia que defende a legitimidade do “presente” e do novo dono da guitarra o médico Baradat, e onde manifesta que a guitarra não era de estimação e que a recusação da Condessa é ilegal, posto que admitiu tudo até agora.
- escrito de 27 de junho de 1814, onde Ramon Rey, e o assessor Joaquin Bernardo Flores diante do procurador Nicolas Astray y Caneda e resolução final de fazer cumprir o estabelecido em 26 de março de 1814: que a guitarra vale 500 reais.
- Assinatura dos 8 fólhos anteriores em 8 de julho de 1814 por Nicolas Astray y Caneda.

1.2. 29 julho 1814 (Fólhos 2r e 2v)

Escrito de Andres Ramos y Taboada (advogado?) onde se informa da denúncia da Condessa, do breve prazo recorrido por Baradat, de que se aceita a sua Alegação à Real Audiência da Corunha e nomeia procurador do Baradat a Gregorio Bermudez de Castro).

1.3. 3 de agosto de 1814 (Fólhos 12r e 12v)

Apelação à Real Audiência da Corunha apresentada por Gregorio Bermudez de Castro, procurador do Baradat. A apelação é por falta de tempo para organizar a defesa do Baradat.

1.4. 4 de agosto de 1814 (13r, 13v, 14r e 14v)

Escrito do Conselho de Alcaldes admite a providência de 26 de março pela que se concede a prorrogação ao Baradat e no escrito se notifica às partes que devem comparecer na Corunha sob pena de coima de dez mil maravedis.

1.5. 11 de agosto de 1814 (Fólio 15r)

Andres Ramos y Taboada informa a Pedro Nicolás Caneda da notificação de 4 de agosto.

1.6. 11 de agosto de 1814 (Fólio 16r)

Onde Bermudez declara em rebeldia a Condessa de Oleiros.

1.7. 22 de agosto de 1814 (Fólios 15r e 15v)

Onde Ramos comunica à Condessa de Oleiros a Real Provisão de 4 de agosto.

1.8. 2 de setembro de 1814 (Fólio 16r)

Onde se notifica aos procuradores da Condessa que estão em rebeldia nos estrados.

1.9. 7 de outubro de 1814 (Fólio 17r e 17v)

José Fernandez Varela nomeia três procuradores na Corunha para a Condessa.

1.10. 17 de outubro de 1814 (Fólios 18r)

O letrado Domingo Antonio Tavoada recebe a cópia desse nomeamento.

1.11. 18 de outubro de 1814 (Fólio 19r)

Poder dado a Arcay para representar a Condessa na Corunha. Visto por Vega (da Corunha).

1.12. 25 de outubro de 1814 (Fólio 20r)

Nomeamento de Arcay como representante da Condessa, visto por Vega nessa data.

1.13. 9 de novembro de 1814 (Fólio 21r)

Arcay acusa a Bermudez que Baradat ainda não devolveu (os cartos?)

1.14. 22 de novembro de 1814 (Fólio 22r)

De novo Arcay tramita um escrito para solicitar que Baradat devolva o dinheiro.

1.15. 22 de novembro de 1814 (Fólios 23r e 23v)

Escrito de Bermudez, procurador do Baradat exigindo que se anule todo o processo pela falta no prazo de apresentação de testemunhas e preparação da defesa.

1.16. 2 de dezembro de 1814 (23r e 23v)

Recebe-se na Corunha o anterior alegado de Bermudez e notifica-se a Arcay (Condessa)

1.17. 3 de dezembro de 1814 (Fólios 24r e 24v)

Recebe-se na Corunha o alegado feito pelo procurador Arcay em nome da condessa acusando Baradat de enredar. O texto está escrito em letra muito pequena e cheia de abreviaturas para não ocupar espaço e assim não custar em excesso a tramitação. Os dinheiros vão-se revelando importantes nesta altura do pleito para ambas as partes.

1.18. 16 de dezembro de 1816 (Fólio 25r)

Auto da Audiência da Corunha indicando que se devolve o expediente a Compostela por ter passado muito tempo desde os primeiros atos julgados.

1.19. 20 dezembro 1816 (Fólio 25v)

Notificações a Bermudez e Arcay do anterior Auto.

1.20. 16 de janeiro de 1817 (Fólio 27r)

Arcay informa à Audiência da Corunha do Auto de 16 dez 1816. É recebido na RA no mesmo dia com a advertência de que a desobediência tem pena de 1 ducado.

1.21. 17 de janeiro de 1817 (Fólio 28r)

Arcay solicita de novo o mesmo que anteriormente.

1.22. 20 de janeiro de 1817 (Fólio 28v)

Atenção das reclamações de Arcay.

1.23. 22 de janeiro de 1817 (Fólio 26r)

Ainda na Corunha, Arcay solicita que se obrigue Baradat a apresentar-se nos julgados e pede os custos desse recurso e do anterior.

1.24. 23 janeiro 1817 (Fólio 29v)

Os procuradores da Corunha pedem o envio do expediente a Compostela.

1.25. 6 de fevereiro de 1817 (Fólio 29v)

Certificado de Remesa do Expediente a Compostela: “haber echo cerrar y oblear los Autos”.

2. TRANSCRIÇÃO DE FRAGMENTOS DO PLEITO

2.1. Fólio 1r. Capa

D. Cristobal Baradat / Con / D. Manuela Ozores viuda s. entrega de una guitarra [aparecem várias assinaturas, as reconhecíveis são de Arcay, Garcia e Fuco Gomez].

2.2. Fólío 2r

Ciento treinta y seis mrs. Sello tercero, ciento treinta y seis maravedis, año de mil ochocientos y trece.

En la Ciudad de Santiago, a veinte y nueve dias del mes de Julio, año de mil ochocientos catorze: antemi Ess^{mo} y testigos, personalmente constituído D.ⁿ Cristobal Baradat cirujano de Exercito, vecino de esta dha. Ciudad, e dijo que por el Juzgado del Señor Alcalde, Segundo Justicia Ordinaria, de la propia Ciudad, sigue pleito con la Condesa Viuda de Oleiros, sobre la ynjusta reclamacion de una Bihuela, en el que despues de barios lanzes y recursos se recibio a justificacion con el correo termino de seis dias, y aunque p.^a el otorgante se pidio la prorroga de otros diez dias, preservando ensiguia el correspondiente Ynterrogatorio, para el Examen testigos que tenia que aprobecharse quando esperaba se accediese a tan justa pretension, se allo con un auto dado con parezer de Asesor, declarando no haber lugar a la Solicitud de el Otorgante ni a la prorroga pedida, por lo qual envio apelando para la Real Audiencia de este Reino, y despues que precedieron otros nuevos Autos p.^a el mismo se le otorgó en los dos efectos, segun mas largamente consta el testimonio para el efecto coopedido, y a fin por que hayga persona que a nombre del que otorga la mejore, en dha. R.¹ Audiencia, pidiendo la remesa de los Autos originalmente. Conoze que da y confiere todo su poder cumplido, el que tiene y por derecho se requiera, mas pueda y deba baler a D.ⁿ Gregorio Bermudez de Castro, Procurador de Numero en la mesma R.¹ Audiencia de este Reyno; con el acuerdo expreso de que lo pueda jurar y substituir, para que a nombre del Otorgante y representando su persona le defienda en la Apelacion del Expediente q.^e ba citado, preservando al efecto quantas ynstancias y

2.3. Fólío 2v

Alegaciones sean combenientes, hasta conseguir la rebocacion de los Autos Apelados, ganando R.^{es} Probisiones, Sobrecartas y Executorias, ofrezca y de Ynformacion y Probanzas en principal y tachas, oyga autos y sentencias, yntenlo [item illud?] cuovnio [quo unio?] y difinitibas, lo favorable consienta y lo perjudicial apele y

suplique, para donde y con derecho pueda y deba, y finalmente haga y pud^r que todas quantas agencias, diligencias y solicitudes sean precisas, las propias que el otorgante ha mi apreserve siendo, a cuio fin desde aora aprueba confirma y ratifica todo lo que por Virtud deste Poder se hiciere y obrare, el que le confiere amplio general especial, sin limitacion de cosa alguna, con todas las clausulas vinculos, fuerzas y firmezas p.^a su balidacion necesaria, renunciacion de leies de su fabor, con libre frances y general Administracion. En testimonio de lo qual asi lo dijo otorga y firma; siendo testigos D.ⁿ Roque Suarez; D.ⁿ Policarpo Roel y Andres Braña, vecinos de esta propia ciudad, de todo lo qual y conocimiento de el Otorgante yo Ess.^{mo} doy fee = Cristobal Baradat = Antemi Andres Ramos y Taboada.

Concuerta con su Original. Q.^e antemi paso se otorgó, y en mi poder queda escrito en una oja el sello quanto maior p.^a el registro a que me remito, y apedim.^{to} del Otorgante signo y firmo la presente en esta oja del tercero, como Ess.^{mo} señor Notario Receptor del primer Numero y turno de los tribunales Ecc.^{los} de esta ciudad de Santiago de donde soy vecino, al dia mes y año de su fecha,
Andres Ramos y Taboada

2.4. Fólío 4r

Escudo. Doscientos setenta y dos maravedis. Sello segundo, doscien-/tos setenta y dos ma-/ravedis, año de mil o-/chocientos catorce.

Certifico yo el Ynfraescrito escribano de S. M. y Numero uno de dos de essa M. N. y L. ciudad de Santiago Capital del Reino de Galicia. Que por la escrivania de mi cargo se promobio pleito por D.^a Manuela Ozores condesa viuda de Oleiros vecina de esta ciudad contra D.ⁿ Xptoval Baradat de la misma vecindad, sobre entrega de una Guitarra cuio pleito tubo principio en veinte de Febrero del año proximo pas.^{do} por el Pedimento que su tenor es el siguiente = S.^r Alcalde Constitucional: La Condesa viuda de Oleiros vecina de esta ciudad a V. S. expone que hallandose viviendo en su casa D.ⁿ Rafael de Seijas su concuñado en el año de ochocientos once, y habiendo caido enfermo llamó a D.ⁿ Xptoval Baradat Cirujano para que le asistiese, con cuio motibo le prestó aquel á este, una Guitarra de

estimacion por espacio de dos meses, no pudiendo negarse en semejante ocasion aunque lo hizo con repugnancia; la exponente apesar de haberse muerto el Seijas a poco tiempo, ha tenido la condescendencia de permitir que el Baradat, retubiese dha Guitarra y principalmente mientras no se le pagaba la asistencia que hizo al difunto lo que dilató su hermano D.ⁿ Jph, quien a su muerte dispuso se realizase como acaba de verificarse hace dos dias; con cuio motibo mandó a buscarla, p.^r su Maiordomo dos beces, denegandose á entregarla vajo la falsa aseveracion de

2.5. Fólío 4v

que el Seijas le habia hecho formal regalo de ella siendo asi que solo por el estado en que se hallaba pudo presentarla; Por tanto y no siendo justo semejante fraude y mal procedimiento que no hera en el la de una pña como el Baradat suplica a V. S. se sirva sumar la mas pronta provd.^a para que este le reintegre en la Guitarra que es para tenencia suia, o que Baradat justifique la formal cesion de ella, asi como la que recurre esta pronta a hacer audiencia de la verdad con testigos que acrediten el echo, gracia que espera de V. S. Man.^{la} Ozores = Diose auto al efecto que por no poder tenerlo se reproducio la instancia p.^r la D.^a Manuela Ozores: precedieron otros lances y por ultimo dio la misma la Ynformacion del tenor sigu.^e,

En la Ciudad de Santiago y sus casas Consistoriales a doce dias del mes de Nobiembre año de mil ochocientos trece. El Procurador Sisay en nombre de su parte la Condesa Viuda de Oleiros cumpliendo lo que esta preben.^{do} dada ya la ora de quatro de la tarde señalada para la presentacion de sus testigos en acto de Comparendo, lo hizo de quatro uno D.ⁿ Juan Manuel Zisneros, hedad quarenta años, otro D.ⁿ Jph Gonzales de Seijas hedad maior de Cinquenta, D.ⁿ Vicente Feijoo de veinte y ocho, y Modesto Guerra, sin gen.^s

2.6. Fólío 5r

de la ley de quienes el señor Alcalde Constitucional exijio juramento que cada uno formalizo segun el orden legal, y por antemi el escribano de que certifico prometiendo no faltar a la Verdad y siendo

interrogados con la debida separacion a tenor de la Solicitud de la Condesa en razon de la pertenencia de la Viguela que reclama. Declaran El Cisneros que con motibo de tener entrada desde Niño en la Casa de la Señora Condesa, a su llegada de Madrid bolbio a ella en donde se hallaba D.ⁿ Rafael de Seijas a quien acompaño dia y noche en su penosa enfermedad en cuia ocasion D.ⁿ Xptobal Baradat pidió al difunto Seijas le prestase la Guitarra de que se hace mencion mientras no le venia otra que tenia encargada p.^a el uso de sus hijas lo que verifico lamentandose de q.^e su enfermedad lo pusiese en el compromiso de separar de si una alaja apreciable, tanto mas, quando hera de la Señora Condesa, la qual savedora del Prestamo recombino al D.ⁿ Rafael por haber lo echo sin su anuencia satisfaciendole aquel con q.^e pasados dos meses se la podria ella misma enbiar a pedir, y quando moribundo salió para su Casa de Vazquez donde fallescio a los ocho dias, le

2.7. Fóllo 5v

reiteró el mismo encargo diciendole que no hera justo perdiere un[a] alaja, habiendose de pagar la Cura al Baradat. Pudiera añadir mucho mas en razon de los ulteriores procedimientos, y injusto proceder del demandado que tambien constan a su hermana, D.^a Maria Rita Cisneros asegurando p.^r brebedad no le queda la mas lebe duda de que la Guitarra que se reclama es pertenencia de la V.^{da} Condesa de Oleiros como comprada con su dinero asi como lo heran otras cosas que usaba el difunto en casa de dha Señora, y que esta vendio a su muerte sin reclamacion alguna de p.^{te} del hermano de aquel que es quanto le parece suficiente para comprobar lo de que se trata sin perjuicio de declarar otros por menores extrañando mucho que D.ⁿ Xptoval Baradat quiera contraerse a si pertenece a la señora Condesa sin probar la donacion que sento en un principio: D.ⁿ Jph Gonzales declara que con motibo de visitar a D.^a Rafael de Seijas en su enfermedad en una ocasion se le quejo este de que por contemporizar con el Cirujano Baradat que le asistia habia tenido que prestarle la Guitarra en que el se debertia quando

2.8. Fólío 6r

estaba sano, expuesta a que no hiciesen de ella el mejor uso por no ser profesores las personas p.^a quien se la habia pedido lo que le causaba la ma.^{or} desazon y mas el ber que habiendolo savido la señora Condesa dueña de la Guitarra se habia incomodado. Que es quanto sabe= Feijoo depone que con el motibo de pasar en leer y escribir a las señoritas hijas de la señora Condesa de Oleiros, lo tubo p.^a saver que esta ha encargado por medio de D.ⁿ Rafael de Seijas difunto una Guitarra que le vino de Cadiz de seis ordenes con su Caja Cerradura y llabe, aforro de Baieta verde y como vibian juntos el D.ⁿ Rafael y su Cuñada la Condesa usaban comunmente de ella. Sabe igualm.^{te} que el citado D.ⁿ Rafael la prestó al Cirujano S.^r Xptoval Baradat con quien consultaba sus males, y esta consideracion pudo ser el movil para el prestito, y que aora resiste debolberla a su Lex.^{ma} dueña, sin tener a su entender la menor razon y aunque parece alega dadiba o regalo puede ser supuesto; pues que la señora estima mucho esta alaja que le costó tres onzas de Oro segun ella dijo. Y es quanto sabe = Y el Modesto Guerra declara que en el año de ochoci.^{os} once hallandose

2.9. Fólío 6v

sirbiendo de Criado a la Señora Condesa de Oleiros, y vibiendo en la casa del hermano Conde de Priegue con su Cuñado D.ⁿ Rafael de Seijas dueño que ha sido de la Casa de Vazques aora dif.^{to}, estando este bien enfermo previno al deponente llebase de su orden al Cirujano D.ⁿ Xptobal Baradat con quien consultaba sus males, una Viguela de estimacion con caja aforro de Baieta y cerradura, la que hera propia de su Ama la Condesa, el D.ⁿ Rafael insignuo hera prestada por solo dos meses pues que el Baradat tenia encargada Otra y asi se lo indicó al tiempo de la entrega por cierto q.^e a la Condesa no parecio vien este echo sin su consentimiento, y al t~po que el D.ⁿ Rafael se retiro para su aldea y adonde ha muerto, de lo adbertido se fuese a buscar la Guitarra, por ella volbio el deponente; mas el D.ⁿ Xptobal contesto la tenia con todo Cuidado, y podia descuidar la señora condesa q.^e no se le echaria a perder, y aun le replicó la

necesitaba por que se la pedia de Casa de D.ⁿ Ju.^o de la Thorre insistió en lo dho adlantando q.^e la embiaria. Que es toda la razon

2.10. Fólío 7r

que puede dar, y los quatro testigos aseguran que lo que cada uno lleba depuesto es la verdad, y en que se ratifican vajo el juramento que cada uno ha echo, firman despues del señor Alcalde de que yo escr.^{no} doy fe.

Doctor Don Manuel Garcia Barros = Juan Man.^l Zisneros = Jph Benito Gonzales de Seijas = Vicente Feijoo Montenegro = Basilio Modesto de Guerra.

Antemi Pedro Nicolas Astray y Caneda = de la que se hizo presentacion alegaron con vista de ella cada qual lo que tubo por combeniente dieron algunos autos y posterior dello se presento por parte del Baradat el escrito del tenor siguiente = Juan Antonio Garcia en nombre de D.ⁿ Xptoal Baradat cirujano de ejercito en los autos con D.^a Man.^{la} Ozores s~re debolucion de una Guitarra que quiere suponerse propia de esta, y de estima.^{on} digo que habiendoseme notificado en catorce del mes prox.^{mo} pasado un auto probehido en doce del mismo, recibiendo el assumpto a justificacion con termino de seis dias por ser demasiado corto, presento recurso en los diez y siete pidiendo se prorrogare por otros diez dias mas y en seguida el interrogatorio p.^a el examen de testigos que mi p.^{te} tenia que dar en apoio de su excepcion, quando

2.11. Fólío 7v

esperaba que se procediese al recibo de sus Declaraciones, me hallo con la novedad de que pasado el Expediente á Asesor se declaró por nuebo auto no haber lugar a la solicitud de la prorroga, de tr~mo dando por motibo que el que nuebamente se pedia Zedia en abuso de la Equidad y del fabor de la libertad de defensa en cuia consideracion se habian concedido primeramente los seis dias. Este auto debidamente hablando es graboso y perjudicial a mi parte a quien biene a dejarse indefenso y lejos de haberse proporcionado como quiere suponerse en el mismo Auto la plenitud de libertad de defensa;

pues en el corto tr~mo de seis dias mal podia ebaclar las diligencias de articular, obtener el despacho Recetoria, el qual no se le expidiria con la prontitud que desease hacer la citacion correspondiente de la otra parte, y presentar testigos asi pues justam.^{te} pidi la prorr~a de mas tr~mo la qual con aquellas consideraciones debio concedersele por algunos dias mas a no querer dejarsele sin justificaciones e indefenso. Por tanto apelando como desde luego apelo de dho Auto y sus efectos para la audi.^a Nacional

2.12. Fólío 8r

de esta Provincia. A umd suplico se sirba admitirme esta apelacion lisa y llanamente en hambos efectos y remita a aquella superioridad los autos prebia Citacion de la otra parte en Conformidad a lo ordenado por la ley de nueve de Octubre goce, segun es Xusticia juro y protexo este pedim.^{to} en el oficio la tarde del dia hoy cinco Mr~zo juro lo q.^e se requiera = Garcia = De que se dio traslado a que se contestó lo combeniente y pasados los autos á Asesor e probado en ellos el sigui.^e = En Cumplimiento del art. nueve Capitulo segundo de los Decretos sobre el arreglo de tribunales concurren una y otra parte cada una p.^r si o por medio de su Prõr el auto de Comparendo y la de D.ⁿ Xptobal Baradat, con la Viguela de que se trata, y tratase el valor de esta en el mismo auto p.^r Perito que en el reciprocamente se persone, eligiendolo ... de oficio por el omiso y tercero en discordia y resultando no conceder dho valor, de la Cantidad de quinientos rr~reserba su mrd proceder p.^r si aprovidenciar lo que estime justo por bia de juicio berbal sin apelacion ni otra formalidad q.^e la de acetarse lo Providenciado con espresion sucinta de los antecedentes y firmado p.^r su mrd y por el pres.^{te}

2.13. Fólío 8v

secretario en el libro que debe haber o que no habiendolo se forme para los Negocios de esta Clase; y en el caso de que resulte el predicho valor maior de los quinientos rr.^s atendiendo a que recaee sobre el orden de sustancia la apelacion interpuesta por el Procurador Garcia en su peticion de cinco del corriente mas ratificandola por

Pedimento subscrito de letrado y no de otro modo se le otorga en ambos efectos en el mismo Caso. Recuerdase el referido secretario no admita ni de cuenta de escritos de apelacion que no bengan firmados de Abogado. Dho Prôr Garcia entregue a Sisay los veinte y quatro rr.^s q.^e este repite justam.^{te} en todo Caso por el otrosi del escrito de veinte y uno de dho mes, con dictamen del Ase.^{or} que subcribe. Lo proveio mando y firma su mrd el señor Alcalde Constitu.^{onal} de Santiago uno de dos d.^r d.ⁿ Ramon Rey haciendo audi.^a en el sitio señalado p.^a ello a v.^{te} y seis de Marzo año de mil ochocientos Catorce = d.^r d.ⁿ Ramon Rey = Ase.^{or} d.^r d.ⁿ Andres Fernandez = Por m.^{do} del S.^r Alcalde: Pedro Nicolas Astray y Caneda: Cuio auto se notifica a los Prôres de las partes y en seguida por la de

2.14. Fólío 9r

la Condesa se presento el escrito que su tenor a la letra es el sigui.^e = Valentin Sisay de Andrade rrepn~te de la Codesa Viuda de Oleiros vecina de esta Ciudad en el pleito con D.ⁿ Xptobal Baradat sobre entrega de una Guitarra de estimacion y en q.^e ultimamente con acuerdo del S.^r D.ⁿ Andres Fernandez se ha dado auto para que el Baradat o su Prôr presentase en el oficio dha Guitarra y echo que se procediere a su tasa y regulacion, cuio auto es graboso y perjudicial a dha mi parte, pues segun la tenuidad del assumpto no se debe dar lugar a mas progreso teniendo como dha mi parte tiene acreditado quanto ha expuesto por cuia razones umd mas bien informado como se lo suplico se ha de serbir reformar dho auto y diferir a lo que tengo pedido y al efecto, y para qualquiera determina.^{on} q.^e ocurra con la jura debida, y sin animo de injuria al refer.^{do} Asesor D.ⁿ Andres Fernandez por ser Abogado de la adversa y sus hijos en otros barios assumptos seg.ⁿ es publico y notorio y el mismo me lo ha segur.^{do} y de lo contr.^o que no espero hablando el respecto que debo protexo la apelacion y mas recursos q.^e al der.^{cho} de la mia combengan por ser Conforme a Xusti.^a que pido con Costas juro lo necesario = Sisay = De que se comunico traslado y a que se contestó lo siguiente = Juan Antonio Garcia en nr~e de D.ⁿ Xptobal Baradt en el pleito con D.^a Manuela

2.15. Fólío 9v

Ozores viuda del Conde de Oleiros sobre debolucion de una Guitarra regalada a mi parte por su lexitimo dueño, y que la Contraria quiere suponer por propia suia, contestando al traslado que se me comunicó de la solicitud contraria terminante a la reformation del auto probehido ultimamente con dictamen de Asesor protestando en defecto la apelacion y mas recursos digo, Que dho auto no tiene otro defecto que el no de haber sido dado mas antes quando no al ingreso de la instancia; por que ciertam.^{te} en un asumpto cuia tenuidad se comfiesa en el escrito a que contesto no cabia la formacion de un proceso qual se reconoce. No hera la Guitarra de estimacion como con contradicion manifiesta se indica en contrario, pues a serla no veria el asumpto tenue, segun asienta con maior verdad y por lo mismo deduce que no debe darsele mas progreso; y negocios de esta Calidad deben decidirse por medio de juicio berbal a lo que termina el motibado Auto, el qual por la misma razon, y no seguirse agrabio que no pueda

2.16. Fólío 10r

enmedarse por la Providencia que en aquel se reserba dar, por tanto y que la recusacion del Asesor propuesta por la contraria despues de no haber contradisido los anteriores probehidos dados con Acuerdo suio es ilegal. A umd suplico que despreciando la ultima presuncion de aquella se sirva mandar se llebe apuro y debido efecto dho auto segun Xusti.^a que pido con las costas juro. D. Santa Maria = Garcia = De cuias prevenciones y demas obrado se mandaron pasar al tenor con acuerdo al qual se probeió el auto siguiente = Cumplase el auto asesorado de veinte y seis de Marzo quanto al otorgamiento [quanto al Otorgamiento] de la apelacion interpuesta por el Procurador de D.ⁿ Xptoal Baradat en su escrito de cinco del mismo, la que a maior abundamiento se le otorga en ambos efectos para ante su excelencia los señores de la Real audiencia de este Reino y mejore a termino de diez dias con apercivimiento, para lo q.^e ve de testimonio y a fin de que dho

2.17. Fólío 10v

termino Corra se notifique este Auto- Lo mandó con acuerdo del Asesor nombrado el señor D.ⁿ Ramon Rey Alcalde X.^a real ordinaria uno de dos en la Ciudad de Santiago a viente y siete de Junio año de mil Ochocientos catorze = D.ⁿ Ramon Rey = Asesor D.^r D.ⁿ Joaquin Bernardo Flores = Ante mi Pedro Nicolas Astray y Caneda =

Lo ynsero con cuerda y lo relacionado mas largamente contra de los citados autos a que me refiero y en conformidad de lo Mandado a solicitud del Procurador D.ⁿ Juan Antonio Garcia como de su parte confiero el presente con mi signo

2.18. Fólío 11r

y firma en estas ocho ojas primera y esta del vello segundo y las del intermedio comun pliegos enteros que rubrique con la de que uso estando en dha Ciudad de Santiago a ocho dias del mes de Julio de mil ochocientos catorze en m. = y entre reng.^c = Su = Maria = mi = V.^a.

Atestimonio

Nicolas Astray y Caneda.

2.19. Fólío 12r

Escudo. Quarenta maravedis. Sello quarto, quaren/ta maravedis, año/de mil ochocientos/catorce. Apelacion otorgada en ambos efectos.

Gregorio Vermudez de Castro en nombre de D.ⁿ Christobal Baradat. Ciruxano de Exercito vecino de la ciudad de Santiago ante V. E. como mas haia lugar. Me quexo agravio y presento en grado de Apelacion de los autos y procedimientos de uno de los Alcaldes ordinarios de la misma ciudad Escrivano de num.^{ro} que le da fe. D.ⁿ Pedro Nicolas Astray y Caneda y digo que suponiendo la Condesa Viuda de Oleiros D.^a Manuela Ozores ser suia una Guitarra de estimacion que D.ⁿ Rafael de Seixas su cuñado regalara a mi parte quando le asistiera en su extrema enfermedad de que se falleció, la envió reclamando contra mi parte, sobre cuio particular se le recivio Ynformacion vaxo un Contesto por haverse dado al asunto el Tramite

de Justificacion por termino de seis dias. Como este fuese muy reducido, solicito la mas en diez y siete de Febrero de este año se prorrogase por otros diez dias mas y que se le admitiese su Ynterrogatorio para el examen de los testigos que tenia que dar a hacer ver que dicha Guitarra le fuera regalada por el Seixas. Aunque esta pretension era admisible en derecho, sin embargo el Ynferior declaró no haver lugar a dha prorrogacion por nuevo auto que ha probhecho del que mi parte interpuso apelacion que se le otorgó en ambos efectos por providencia de veinte y seis de Marzo proximo, no por el interés principal, sinó por recaer s.^{re} la Sustanciacion de la question: De esta determinacion la Marquesa pidio recusacion, pero el Ynferior en onrra de lo contestado p.^r mi parte

2.20. Fólío 12v

mando guardar lo prebenido en su auto de veinte y seis de Marzo citado en quanto al otorgamiento de otra Apelacion que bolvió acometer de nuevo en ambos efectos como resulta del testimonio que presentto con la firma devida. Por tanto mejorandolas en forma, o en otro caso interponiendola de nuevo siendo necesario Sup.^{co} a V. E. se sirva mandar q.ⁿ por el recurso se remittan al tribunal originalmente y sin quedar copia todos los autos que haiga formados s.^{re} los partticulares representados, respectto el que se apela es interlocutorio y recae s.^{re} la Sustanciacion del asunto: reservando para de venidos que sean exponer a nombre de la mia lo que a su derecho convenga, y sea conforme a Justicia q.^e pido presentto poder y al efecto se libre Prov.^a con la asistencia.

Ramos.

Liz. Tenreiro

Tengan los autos originales y un quedan copia emplazadas las partes. En rela.^{on} lo S.... D.ⁿ Jose ..., D. ... y D. Julian ... A Agto. tres de mil ochoc.^{tos} catorce.

[Assinatura]

2.21. Fólío 13r

Ciento treinta y seis maravedis. Sello tercero, ciento tre/inta y seis maravedis, año/de mil ochocientos cator-/ce.

Nos los del Consejo de S. M. Regente oydores y alcaldes maiores de la Real Audiencia de este Reyno de Galicia:

A vos el Escribano originario de los autos de que se hará mencion y mas personas a quienes toque cumplir con esta nuestra Casta y Real Promision saved que delante nos represento la peticion cuio tenor y el del Real auto a ella probheido es el siguiente= Gregorio Vermudez de Castro en nombre de D.ⁿ Christobal Baradat ciruxano de Exercito vezino de la Ciudad de Santiago ante V. E. como más haia lugar me quejo agravio y presento en grado de apelacion de los autos y procedimientos de uno de los Alcaldes Ordinarios de la misma Ciudad Escribano de numero q.^e le da fee D.ⁿ Pedro Nicolas Astray y Caneda y digo que suponiendo la Condesa viuda de Oleiros D.^a Manuela Ozores ser suia una Guitarra de estimacion que D.ⁿ Rafael de Seixas su cuñado regalara a mi parte quando le asistiera en su ultima enfermedad de que se fallescio la entrõ [encontró?] reclamando contra mi parte sobre cuio particular se le recivio Ynformacion vaxo un Contesto por haberse dado al assumpto el Tramite de Justificacion por termino de seis dias. Como este fuese muy reducido solicito la mia en diez y siete de Febrero de este año se prorrogase por otros diez dias mas y que se le admi

2.22. Fólío 13v

tiese su Ynterrogatorio para el examen de los testigos que tenia que dan a hacer ver que dha Guitarra le fuera regalada por el Seixas. Aunque esta pretension era admisible en derecho sin embargo el Ynferior declaró no haver lugar a dha prorrogacion por nuevo auto que ha probheido del que mi parte interpuso apelacion que se le otorgó en ambos efectos por providencia de veinte y seis de Marzo citado en quanto al otorgamiento de dha apelacion que bolbio a conceder de nuevo en ambos efectos como resulta del testimonio que presento con la firma devida. Por tanto mejorandola en forma, o en otro caso interponiendola de nuevo siendo necesario Suplico a V. E. se sirba

mandar que para el recurso se remitan al tribunal originalmente y sin quedar Copia todos los autos que haiga formados sobre los particulares representados respecto el de que se apela es interlocutorio y recae sobre la Sustanciacion del asunto; reservando para devinidos que sean exponer a nombre de la mia lo que a su derecho combenga, y sea conforme a justicia que pido presento poder y al efecto se libre promision con la asistencia = Lizenciado Ferreiro = Vermudez = Vengan los autos originales y sin quedar copia emplazadas las partes. En Relaciones los señores D.ⁿ Josef Marin, D.ⁿ Josef Yriberri y D.ⁿ Julian Cid. Coruña Agosto tres de mil ochocientos catorce = Esta rubricado = Y conforme a lo referido

2.23. Fóllo 14r

acordamos despachar la presente nuestra carta y real Provision para vos por la qual hos mandamos que siendo os notificada o con ella requerido por parte de D.ⁿ Christobal Baradat veais lo que ba fecho mencion real auto de sala incerto [inserto] y en su cumplimiento remitireis delante nos a esta dha Real Audiencia y Escribania de la Coruña originaria de esta causa nombrada de Gomez que ejerce D.ⁿ Josef Vega todos los autos formados en razon de lo que se espresa en la peticion tambien insenta integros y originales sellados y francos de parte por el Correo Ordinario para en su vista proveheros justicia = Otrosi hos mandamos ó a otro qualquiera Escribano que sea regulado citareis y emplazareis en forma a las partes interesadas en dhos autos para que dentro de seis dias primeros siguientes vengan y aparezcan delante nos a esta dha Real Audiencia y Escribania referida por si o por medio de Procurador con poder bastante en sus nombres a decir y alegar lo que tengan por combeniente que seran oidos y administrando justicia teniendola, con apercibimiento de que pasado dho termino sin testificarlo la probenhencia en el asunto segun haia lugar en derecho y los autos y diligencias que se obraren tocantes a el se haran y notificaran por su ausencia y rebeldia en los estrados de esta dha Real Audiencia que al efecto les señalamos por auditorio y les causaran y qual perjurio que se lo fueran en sus mismas personas sin mas estarles y emplazarles hasta la Sentencia ó auto definitivo inclusive que por la

presente lo hacemos en forma y no hagais lo contrario de lo que ba prebenido va-

2.24. Fólío 14v

jo la pena de diez mil marabedis para la camara de S. M. dada en la Ciudad de la Coruña a quatro de Agosto de mil ocho cientos catorce = D.ⁿ Josef Marin Carrasa. Juan Xavier Vazquez. Julian Cid.

José Vega ... Camara del Rey Ilm. Señor, la hice escribir por mand.^{to} rs. E. dhos. ye.

Oficio Gomez- Ess.^{ma} Vega. Au.^o Prov.^a para q.^e se remitan unos autos orig. por la apela.ⁿ a pedim.^{to} d.ⁿ Cristobal Baradat.

D... quatro r.^s y 12. mrs. dos F. p.^a los presos de la fa...

2.25. Fólío 15r

Quarenta maravedis. Sello quarto. Quaren/ta maravedis, año/de mil ochocientos/catorce. Notificacion a Pedro Nicolas Astray y Caneda.

En la Ciudad de Santiago a once dias del mes de Agosto año de mil ochocientos catorce yo escrivano teniendo antemi a D.ⁿ Pedro Nicolas Caneda, q.^e tamvien lo hes de S. M., y de numero uno de dos de los señores Alcaldes Ordinarios de esta propia Ciudad, le hice saber y notifiqué la Real Provision antecedente, espedida a instancia de d.ⁿ Cristobal Baradat para la remesa de los autos, que en aquel juzgado ha disputado con d.^a Manuela Ozores Condesa viuda de Oleiros s[ob]re entrega de una Guitarra; para q.^e cumpla con su tenor en su persona que dijo, la obedece como deve, y esta pronto a cumplir con la remesa de Autos, que dha Real Provision refiere, con tal q.^e la p.^r su Procura.^{or} concorra a pagar en el Correo los derechos de Certificado. Asi lo dijo firma y doy fee.

Pedro Nicolas Astray Caneda. Antemi Andres Ramos y Taboada.

[espaço em branco]

Ra.^{on}/ En Santiago a veinte y dos de Agosto de mil ochoc.^{os} catorce: yo Ess.^{mo} pongo S.^r Varon en como habiendo parado en este dia a casa a d.^a Manuela Ozores, condesa viuda de Oleiros p.^a practicarle el Emplazamiento q.^e prebi.^e la R.^l Prob.^{on} antecedente me ha sido

señalada p.^a el efecto la ora de cinco de esta tarde, y q.^e conste lo firmo.

Ramos.

[espaço em branco]

Emplazam.^{to}/

En la Ciudad de Santiago a los propios veinte y dos

2.26. Fólío 15v

Agosto de mil ochocientos catorze: yo Ess.^{mo} teniendo antemi a la señora D.^a Manuela Ozores Condesa Viuda de Oleiros de esta vecindad, la Emplacé en forma de derecho con la R.^l Probision q.^e antecede, p.^a que queriendo salir en seguimiento de la Apelacion q.^e ha ynterpuesto en la R.^l Aud.^a de este Reyno D.ⁿ Cristobal Baradt, lo pueda ejecutar dentro de seis dias primeros sigui.^{es} p.^r medio de Procurador o con Poder en su nombre que será oída y Justicia guardada teniendola, y en otro caso dho termino parado p.^r su rebeldia los Autos y mas delixencias q.^e en el assumpto se ofrezcan se harán y notificaran en los Estrados dicha R.^l Aud.^a que le señalo p.^a Auditorio, sin mas citacion ni llamamiento g.^e el presente; en su p.^{na} q.^e dijo: se dá p.^r Emplazada, y ha... su delijencia, así lo dijo firma y doy fee//

Manuela Ozores

Antemi Andres Ramos y Taboada

2.27. Fólío 16r

Quarenta maravedis. 11.^s de Agosto de este año por esta parte. Sello quarto, quaren/ta maravedis, año/de mil ochocientos/catorce. P. Romay Mart.^z; Par.^o; Can.^o; Grõ, Vermu.^z

Vermudez en nombre de D.ⁿ Christobal Baradat ciruxano de Exercitto: en el pleitto con D.^a Manuela Ozores Condesa viuda de Oleiros, Carnero, Verero y todos los mas si fueren sus Procuradores, y vino en rebeldia; presento la Provi.^{on} librada a mi partte con el Emplazamiento en su Virtud practicado; pido se junte, xusticia.

Vermudez.

[espaço em branco]

En la Coruña a dos de Septiembre de mil ochoz.^{os} catorce. Y estando en Audi.^a pp.^{ca} del mismo día V. E. S.^{res} de la sala se presento la Peticion anteced.^{te} y dhos S.^{res} mandaron dar traslado al ... presente Romay Martinez Pariño Carnero y Garcia que se les notificó y en rebeldía en los estrados.

Faltaron los mas.

Vega

2.28. Fóllo 23r

Quarenta maravedis. Sello quarto, quaren/ta maravedis, año/de mil ochocientos/catorce. Vermudez en nombre de D.ⁿ Xptobal Baradat en el Pleito con D.^a Manuela Ozores Viuda Arcay su Prór. pres.^{ta} peter.ⁿ

Gregorio Vermudez de Castro en nombre de D.ⁿ Christobal Baradat en el Pleito con D.^a Manuela Ozores Viuda Arcay su Prór digo: Que V. E. con Vista de los Autos que por apelacion de mi parte vinieron al Tribunal no solo se ha de servir rebocarlos sino declararlos por nulos de ningun valor ni efecto con perdimiento de dietas y salarios y restitution de los percividos mandando que el ynferior p.^r medio de una comparecencia y oyendo a los Testigos que en ella presenten los Litigantes determine de plano sobre lo que se trata; condenando a la contraria mancomunadamente con la Justicia en las costas a mi parte ocasionadas. Si se obserbasen las Leies del Reino sabiamente establecidas no se yncidiria en la formacion de yguales procesos cuio resultado no hes otro que el lucro de Jueces y Escrivanos, ymportando esto mucho mas que lo principal como aqui acontece. Reducece la question a que la contraria obcurrio haciendo merito de que en su Casa vibiera D.ⁿ Rafael de Seijas su Concuñado, que haviendo cahido enfermo llamara a mi parte como Cirujano para que le asistiese y con ese motibo le prestara el Seijas una Guitarra de Estima.^{on} aunque en semejante ocasion pudiese negarse a ello, que aunque se havia muerto hacia t~po tubiera la Consideracion de no reclamarla principalmente mientras no se le satisfacía la asistencia que havia echo al difunto que ultimam.^{te} mandara en su solicitud, y se denegara a ello bajo la falsa aserttiba de que el Seixas se la havia regalado, concluyendo a su entrega. Prescindere del desorden con que

en esto se procedio recupere lo que la mia dijo que la tal Guitarra se la regalara a una hija inclinada a esse Ynstrumento lo que se infiere por el mucho tiempo que havia transcurrido sin ha

2.29. Fólío 23v

ber ablado una sola palabra acerca de ello, que a buen sucedal mui bien por considerarla una recompensa de tac.^a al enfermo, mas no es asi facil y reincidir de que este asunto no era susceptible de Proceso judicial, y si la otra judicial, mandando comparecer las p.^{tes} con los t.^{os} que cada uno tubiere para benir en conocim.^{to} de si el tal Ynstrum.^{to} habia sido regalado, o dado en emprestito, siendo p.^r consecuencia nulo quanto se obro, y justo que V. E. se sirba estimar en la Conformidad q.^e llebo concluido.

Vermudez

Liz. Tenreiro

[espaço em branco]

En la Ciudad de la Cor.^a a v.^{te} y dos de Noviembre de mil ochoz.^{os} catorce, Estando en Aud.^a publica del mismo Dia S. E. los Señores de la Sala se presentó la Petticion anteced.^{te} y dichos S.^{res} mandaron dar In.^{do} a la contraria Pres.^{te} Arcay q.^e se le notificó.

Arcay d S.^{or} hojas once de p. 32 mrs. Co. 2h es Nrs.^o es 10/h.

[Assinatura]

2.30. Fólío 24r

Sello quarto. Quaren/ta maravedis, año/de mil ochocientos/catorce.

Como Prõr. de D.^a Man.^{la} Ozores respondiendo al tr.^o que se me ha dado digo a V. E. sin emb.^o de quanto se apone se ha de serbir confirmar [con las costas] el auto del Ynferior p.^r q.^e se declaró el pas.^{do} en Juzgado el de v.^{te} y seis de febr.^o ult.^{mo} se q.^e apelar a la Condesa y mand.^o se debuelva el apedi.^l p.^a q.^e lo determinen lo princip.^l me separo de si el Alcalde de Sant.^o como tal debio no remitir el asunto en Juicio berbal y si debió hacerlo aun despues q.^e conocio en el como fuera de pr.^a ynsos.^a, pero lo cierto es q.^e a todos los errores q.^e puedo haber cometido ha dado lug.^r D.ⁿ Cristobal Baradat con su ympertinente solicitud el q.^e manifiesta su mala fe refutada, y su empeño decidido de yncomod.^r a mi p.^{te} y a q.^e no puede quitarle la Gloria de bolberle esta Alhaja q.^e yndebidam.^{te} le ret.^e sola la circunst.^a de ser mco. una pr.^a distin.^{on} basta p.^a conbencerse de q.^e no era capaz de pedir si no fuese suia una cosa de tan poco mom.^{to}, pero ya lon.^e demostrado de un modo a q.^e no pudo satisfacer Baradat y q.^e p.^r tanto separandose de lo pr.^{al} solo trató de buscar enredos p.^a dilatar la decision. Tales fueron el no haber querido usar de los seis dias q.^e a el y la mia le concedio de Just.^a en diez y siete de octu.^e de ochoc.^{os} trece p.^a present.^r sus respectibos test.^{os}: el haber pedido en quince de En.^{ro} siguie.^e nuebo tr.^{no} q.^e se le concedio otros seis y a pesar de ellos pedido prorroga en diez y siete a q.^e se declaró no haber lug.^r: El q.^e un enb.^o de esta denega.^{on} bolbió a ynsistir en mas te.^{no} manifestando tenia q.^e balerse de test.^{os} q.^e estaban a larga dist.^a, a bista de este tras xqq.^{do} de q.^e no h.^{ta} entonces, y qu.^e los seis dias concedidos, y con q.^e p.^r la apela.ⁿ dejaba al Ynferior sin facultad.^s en siete del m.^o pidio nuebo tr.^{no} en qu.^e tubo el m.^o exito q.^e en la solicitud ant.^{or} ultimam.^{te} env.^a a juicio se le notificó el auto p.^r q.^e se le otorgara aq.^{lla} p.^a q.^e la mejorase dentro de diez dias y en vez de hacerlo asi no se presentó a V. E. hasta tres de Ag.^{to} que pasaron tr.^a y quatro dias, y a t~po q.^e estaba declarado p.^r pas.^{do} en Juzg.^{do} el auto de q.^e apeló, de consigui.^e si despues de tantos **enredos maliciosos** tubiese este acogido ante V. E. bendría imp.^{te} a sufrir el mal perjui.^o desp.^s de los muchos q.^e le causó el Alq.^e de Sant.^o en no probidenciar el asunto con la prontitud q.^e exige su naturaleza. Por t.^o se livre fuero q.^e V. E. estime como lo pedido se entere V.^{md} = con las costas = le // V.^a //

Arcay

D. Ferreño

2.31. Fólío 24v

Va al Relator para confirmar rrebocan el auto del Ynferior.
Cor.^a tres de Dic.^e 814.
Plomáo

2.32. Fólío 25r

Sello quarto, qvarenta/maravedis. Año de mil/ochocientos diez y seis. P^{to} or D.ⁿ Christobal Baradat con D.^a Manuela Ozores. Auto.

Se declara no haver mejorado en tiempo D.ⁿ Christobal Baradat la apelacion que se le otorgó por el Alcalde de Santiago en veinte y siete de Junio de mil ochocientos catorce, y por pasados en actoridad de cosa juzgada los autos dados por dicho Alcalde, à quien se debuelva el Expediente, para que lo determine en justicia y segun su naturaleza a la maior brebedad. R.^{nes} los Señores D.ⁿ Pedro Maria Garrido Regente, D.ⁿ José Marin y D.ⁿ Julian Cid. Coruña diciembre diez y seis de mil ochocientos diez y seis.
[Assinaturas]

2.33. Fólío 25v

Notificações de Vega (da Real Audiência da Corunha) a Vermudez e a Arcay a 20 de dezembro de 1816.

2.34. Fólío 26r

Sello qvarto, qvaren/ta maravedis, año de/mil ochocientos diez y/siete. Contra Denm.^{es}

Miguel Arcay en nombre de D.^a Manuela Ozores en el p.^{to} con D.ⁿ Cristobal Baradat, Vermudez, su procurador, contra quien, por haverlo recibido, he dado el compelo que intimado acompaño: sin embargo, nó cumplio. Suplico á v. E. se sirva mandar lo traiga a presencia de la Sala, y condene en las costas de este y anterior recurso, por ser de Justicia q.^e lo pido V.
Arcay

[espaço em branco]

Unase a los anteced.^{es} En rela.^s los L.^{os} D. José Marin y D.ⁿ Jacovo Tenreiro. Cor.^a veinte y dos de Enero de mil ochoc.^{os} diez y siete.

[Assinaturas].

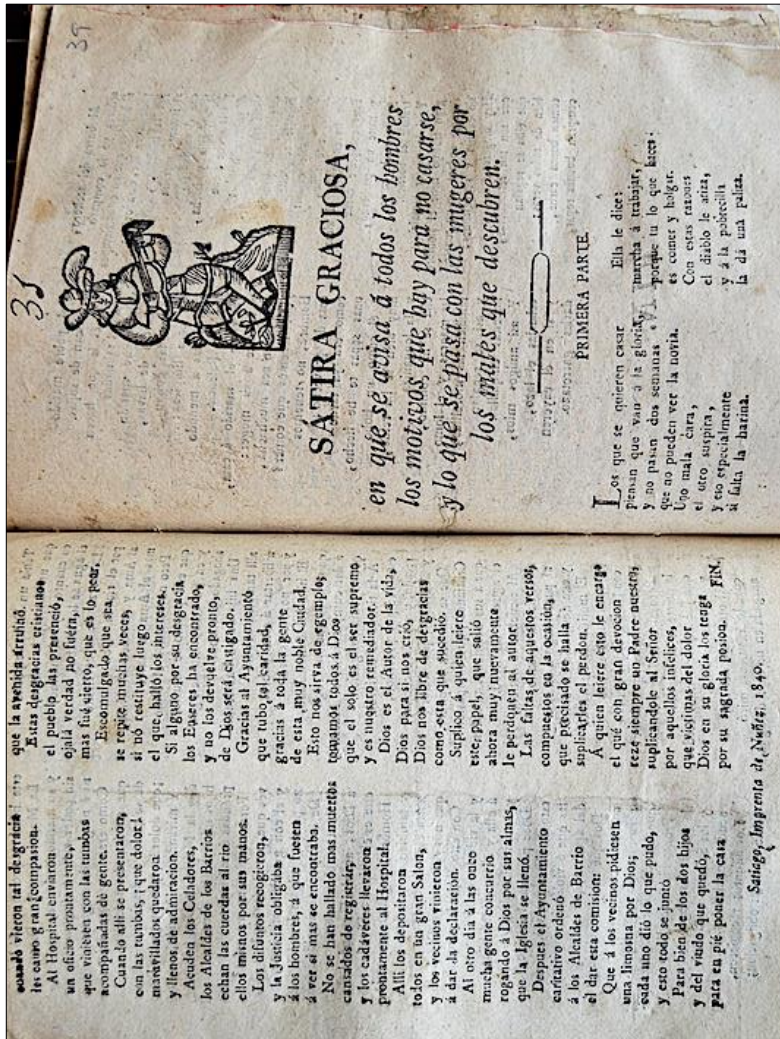
ANEXO 4. VOLUMES FACTÍCIOS (BUSC).
IMAGENS



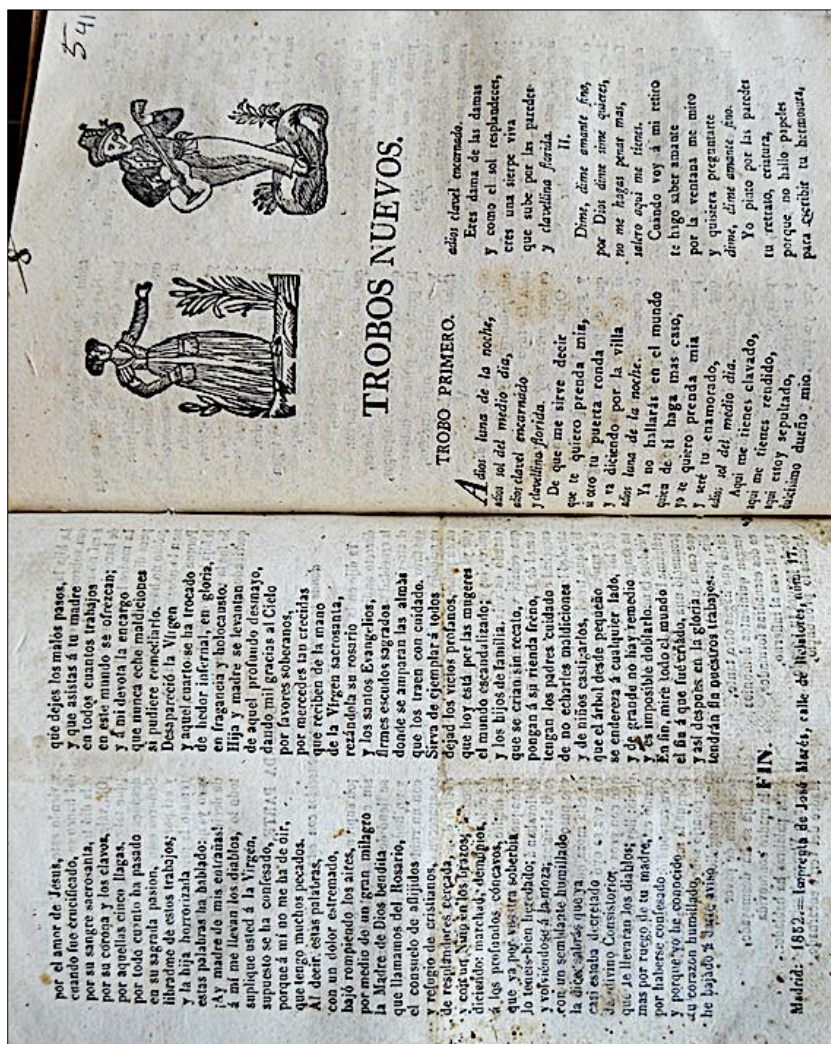
Im. 265: Cantor com guitarra cruzando as pernas.
Fonte: BUSC, cota: RSE FOLL XII 83.



Im. 266: Mulher guitarrista. Fonte: BUSC, cota RSE FOLL XIII 7.



Im. 267: Sátira graciosa. Fonte: BUSC, cota:RSE FOLL XIII 39.



Im. 268: Trobos nuevos. Fonte: BUSC, cota RSE FOLL XIII 41.

ANEXO 5. VOLUMES FACTÍCIOS (BUSC). DESCRIÇÃO

1. LISTAGEM DE TEXTOS EM RSE.FOLL XIII

1. (?). *Coleccion de canciones al estilo del dia para cantar los aficionados con el piano ó la guitarra: El Empalagao. La Ingrata. La bella Niceta.*
2. (?). *Coleccion de Canciones Modernas Andaluzas: Cancion de la Caracolera. Cancion del Narangero. Cancion del Pincho. Trobos discretos y divertidos.*
3. (?). *Curioso romance.*
4. (?). *Diario Burlesco de Madrid...* Santiago: Imprenta de Núñez. Reimpressão.
5. (?). *Dionisia Perez Losada. Nueva relación y curioso romance.* Santiago: Imprenta de Moldes. Tenda de Núñez Espinosa.
6. (?). *Disputa sobre la paz de España entre un Barbero y un Sacristan de un lugar, fallada por el tio Pedro el Labrador.* Santiago: Núñez Espinosa. Reimpressão.
7. (?). *El Enamorado de Cristo.*
8. (?). *El mozo soltero.* Santiago: Núñez Espinosa. Reimpressão.
9. (?). *Glosas expresivas y divertidas para acompañar los aficionados a la vihuela.* Santiago: Núñez Espinosa. Reimpressão.
10. (?). *Guirnalda de coplas de la Jota por los nombres de Mugeres.* Coruña: Francisco Arza. Reimpressão.
11. (?). *Jaleo de las Manolas de Madrid.* Santiago: Núñez Espinosa. Reimpressão.
12. (?). *La desgraciada Ginesa.*
13. (?). *Las tres canciones nuevas. El Contrabandista, el Prisionero triste y solo y el nuevo Volcan.* Barcelona: F. Vallés.

14. (?). *Lucinda y Belardo. Nuevo y curioso romance en el que se refiere...* Santiago: Núñez Espinosa.
15. (?). *Martin Guerra. Crónica del siglo décimo sexto.*
16. (?). *Nos D. Miguel Garcia Cuesta...*
17. (?). *Nuestra señora del Cármén.* Santander: Martinez. Reimpressão.
18. (?). *Nueva Relación y muy lastimoso romance...* Oviedo. Reimpresso em Santiago por Núñez Espinosa.
19. (?). *Relacion Burlesca, ensaladilla de historias y picadillo de Cuentos de un genio sevillano.*
20. (?). *Sátira Nueva de los Quince Novios en que se manifiestan los dengues...* Santiago: Imprenta de Núñez. Reimpressão.
21. (?). *Sátira graciosa...* Santiago: Imprenta de Núñez. Reimpressão.
22. (?). *Trobos nuevos, alegres y divertidos para cantar los Galanes á las Damas.* Santiago: Núñez Espinosa. Reimpressão.
23. (?). *Sebastiana del Castillo. Nuevo y curioso romance.* Santiago: Imprenta de Moldes. Tenda de Núñez Espinosa.
24. (?). *Trobos curiosos y divertidos.* Valladolid: Julián Pastor.
25. (?). *Trobos nuevos y divertidos.* Valladolid: Julián Pastor.
26. (?). *Trobos nuevos y divertidos para cantar los Galanes á sus Damas.* Santiago: Núñez Espinosa. Reimpressão.
27. (?). *Trobos para cantar los aficionados a sus damas.* Santiago: Núñez. Reimpressão.
28. (?). *Trobos nuevos. Trobos para expresar sus sentimientos los amantes.* Santiago: Imprenta de Núñez. Reimpressão.
29. (?). *Verdadera relacion, nuevo y lastimoso romance, por el que se declara la crueldad ejecutada por un atrevido jóven...*
30. (?). *Verdadera relación y curioso romance...* Santiago: Núñez Espinosa. Reimpressão.
31. Baamonde, E. (?). *La madrastra criminal. Verdadero romance...* Santiago: Jacobo Souto é Hijo. Reimpressão.
32. Gracia, M. J. de. (?). *Romance de la enamorada de Cristo.* Valladolid: Imprenta de Pastor.
33. Villarroel, José. (1810). *Diccionario Nomenclator de las ciudades, villas, aldeas, caserías, cotos, ventas, castillos, y prioratos de todo el Reyno de Galicia.* Santiago: Juan Francisco Montero.

34. (1830). *Exclamaciones Gozosas de un Realista á la Llegada de la Augusta Señora Doña Maria Cristina de Borbon, actual Reyna de España. Dedícalas a su Patria. Oda*. Santiago: Núñez Espinosa.
35. (21.4.1834). *Oda al Estatuto Real para la convocacion de las Cortes generales de España*. Santiago.
36. (1840). *Verdadera relación y lastimoso romance...* Santiago: Imprenta de Núñez.
37. (1841). *Dialogo y controversia que tuvieron dos Soldados deseosos de tomar la Licencia, el uno de la quinta de Mendizabal, llamado Pedro, y el otro de la de 1834, llamado Nicasio*. Santiago: Núñez Espinosa.
38. (1843). *Letrilla Gallega en celebridad de la declaracion de mayor edad, y solemne juramento de S. M. la Reina D.^a Isabel II^a de Borbon*. Santiago: V. e H. de Compañel.
39. (1847). *Coplas Nuevas, glosadas en decimas y unos trovos divertidos*. Madrid: José María Marés.
40. (1848). *Decimas glosadas para cantar los aficionados. Trovos nuevos*. Madrid: José María Marés.
41. (1848). *La desgraciada Jacinta*. Madrid: José María Marés.
42. (1848). *Verdadera relación, nuevo y horroroso romance...* Santiago: Núñez Espinosa. Reimpressão.
43. (1848). *Décimas glosadas para cantar los aficionados a la guitarra*. Madrid: José María Marés.
44. (1848). *En el nacimiento del Hospicio de Santiago*. Santiago: J. R. Romero.
45. (1849). *El torero. El estudiante de tuna. Canción del 'agua va'*. Madrid: José María Marés.
46. (1849). *Nuevas Rondeñas en decimas glosadas*. Madrid: José María Marés.
47. (1849). *Nuevas décimas glosadas*. Madrid: José María Marés.
48. (1849). *Canción divertida de Juan Soldado*. Madrid: José María Marés.
49. (1849). *Rondeñas en decimas glosadas. Trovos nuevos para cantar los aficionados*. Madrid: José María Marés.
50. (1849). *Trovos Nuevos para damas y galantes, expresándose varios lances amorosos que acontecen entre los amantes, etc.*

Segunda parte: Letrilla en decimas. Otra letrilla en decimas diferentes. Madrid: José María Marés.

51. (1849). *Nuevo y horroroso romance...* Madrid: José María Marés.

52. (1849). *Decimas muy curiosas y divertidas. Trovo.* Madrid: José María Marés.

53. (1850). *Coleccion de canciones populares. Las Caleseras. El Salinero andaluz. La Fuencarralera. El Sereno.* Madrid: José María Marés.

54. (1850). *Coplas para cantar los mozos con la guitarra. Carta de amor.* Madrid: José María Marés.

55. (1850). *Glosas chistoras para divertirse los mozos con instrumentos. Trovos nuevos, alegres y divertidos para cantar los aficionados.* Madrid: José María Marés.

56. Bahamontes, E. (1850). *Nuevo romance. Salutación a la Santa Cruz.* Madrid: Imprenta de la Educación Pueril.

57. (1850). *Nuevo y horroroso romance.* Madrid: José María Marés.

58. (1850). *Relacion Nueva del ganso en la botilleria.* Madrid: José María Marés.

59. (1850). *Trovos amorosos de un amante enamorado.* Madrid: José María Marés.

60. (1850). *Coleccion de canciones modernas. El jaque. El charran o los boquerones. La Colasa. Cancion del arenero.* Madrid: José María Marés.

61. (1851). *El estraordinario y terrible acontecimiento que sucedió en la calle de Toledo, con cinco mal hechores que vivian en una casa ocultos habiendo dado muerte á muchas personas, de los cuales se hallaron muchos cubiertos de Sal.* Valladolid: Imprenta de Damaso Santaren.

62. (1851). *Villancicos Nuevos alegres y divertidos para cantar en estas proximas navidades. Villancicos al Niño perdido.* Madrid: José María Marés.

63. (1851). *Relacion de un gran milagro acaecido en el Pueblo de San Saturnino, en una Provincia de Francia con la imágen de Jesucristo, refiere este milagro, el periódico de la Esperanza el día 8 de Enero de 1851: y es como sigue.* Santander: Imprenta de Rosar.

64. (1851). *Glosas de amor para cantar los enamorados. Trovos nuevos para cantar los aficionados con la guitarra*. Madrid: José María Marés.
65. (1851). *Decimas nuevas glosadas muy divertidas para cantarlas con la guitarra*. Madrid: José María Marés.
66. (1852). *Relación...* Madrid: José María Marés.
67. (1853). *Decimas y trovos del delirio de amor de los enamorados. Trovos nuevos y divertidos*. Madrid: José María Marés.
68. V. de T. (1858). *Himno Gallego a S. M. La Reina Doña Isabel 2.^a y a su augusto hijo el serenísimo señor Don Alfonso, Príncipe de Asturias*. Santiago: Imprenta de Jacobo Souto é Hijo.
69. (1853). *Carta discreta y amorosa*. Madrid: José María Marés.
70. Nieto, A. (1854). *Regulamento Asilo em Portugal*. Lisboa: ...
71. (1859). *Esplicacion de los diez mandamientos, y ejemplos raros de la doctrina cristiana*. Santiago: Manuel Mirás. Reimpressão.

2. DESCRIÇÃO DE OUTROS VOLUMES FACTÍCIOS (BUSC).

2.1. Cota: RSE.FOLL XII

O volume começa com o 1º tomo da *História política, religiosa y descriptiva de Galicia* por Don Leopoldo Martinez de Padin. Publicado em Madrid em 1849, da que são subscritores Marcial Valladares (Samora) e Sergio Valladares (Ponte Vedra). Depois aparecem vários volumes do jornal *El Idólatra de Galicia*, entre os anos 1841-42, com temas variados e sociais. Um discurso político do Chanceler del Echiquier, de 1860. Vários exemplares do *Eco de la Revista*, de julho a setembro de 1852. E depois até ao final uma série de folhas volantes, com algum desenho de guitarras, alguma harpa e algum violino. Destaca o número 14 por ter o desenho do trovador de pernas cruzadas e estar reimpresso em Compostela. O número 56 por ter uma especie de alaúde tocada por um cego, impresso em Madrid. E o número 83 por ter uma guitarra moderna com o intérprete sentado igual que o David e o trovador. Além disso os n. 32, 33 e 34 contêm três textos de conteúdo político e satírico em galego, publicados em Compostela entre 1855 e 1858.

2.2. Cota: RSE.VAR 11

Começa com a relação publicada em 1848 de *Un Viage a las Islas Canarias* de Victor Pruneda. A terceira edição da *Relación del gobierno superior y capitania general de la islã de cuba* de 1838 publicada na Havana. Uma Carta XX do Filósofo Rancio, publicada em Cádiz em 1812 sobre a guerra contra os franceses. Uma *Contestación* de Don Álvaro Florez Estrada publicada em Madrid em 1836 sobre questões do uso dos bens nacionais. Vários textos sobre questões sociais e religiosas da primeira metade do XIX. *Historia en compendio de la vida y fechos del ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, publicada em Valladolid em 1846, imprensa de Dámaso, no seu final aparece uma lista das histórias que se podem comprar na mesma oficina e uma delas é *La lámpara maravillosa* de 5 pregos. Seguem-se vários textos: um *Saynete* publicado em Valencia em 1816, uma *Vindicación de la inquisición* publicada em Cadis em 1812. Uma Pastoral do arcebispo de Compostela de 1856. Uma série de folhas volantes entre as que se acham alguns instrumentos musicais e guitarras e destaca a letra a Isabel II em galego publicada em 1843 por Compañel em Compostela. O volume acaba com vários textos sobre política, medicina, temas religiosos e um texto sobre a formosura e fealdade das mulheres espanholas merecedor de uma análise profunda com perspectiva de género.

2.3. RSE.Misc 16 / 1-11

O volume tem uma etiqueta por dentro da capa com um nome escrito a máquina: "D. Manuel Vazquez Acevo". Começa com um discurso sobre a influência do cristianismo no Direito do jurista Luis Quiroga Lopez Ballesteros publicado em Madrid em 1851. Há um texto dialogado entre um europeu e um levantino (sic) a respeito do tratamento de gado de lã publicado em Madrid em 1815. Texto político emitido desde o "Ayuntamiento constitucional" de Compostela e publicado nessa cidade em 1814, sobre a eleição dos cargos da câmara municipal. Um *Tesoro de Medicina* de Fr. Gil de Villalon publicado em Madrid. Um outro texto político publicado em Lugo em 1838. Mais um texto político com data de Madrid 1840.

Mais outro texto político sobre os bens da igreja, Madrid, 1840, um voto particular do Sr. Santiago de Tejada para propor os meios de dotação do culto e clero depois da desamortização. Um elogio fúnebre por Joseph Lopez de la Fuente, publicado em Madrid em 1797. Uma instrução pastoral publicada em Compostela em 1826, por Juan Francisco Montero. E finalmente aparecem duas folhas volantes, a segunda delas a conter uma imagem de guitarra.

ANEXO 6. FUNDO VALLADARES. CATÁLOGO

As obras são datadas de modo geral com critérios baseados na vida familiar dos Valladares. As obras que oferecem dados mais concretos levam uma datação mais aproximada. A ordem de apresentação é a da paginação das Pastas Vermelhas (PV) e depois aparecem as obras das Folhas Soltas (FS) sem paginação.

1)

Título: Allegro de la Yntroducion nel Opera la Sonambula.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 6/8.

Datação: Depois de 1831.

Localização: PV, 47r e 47v.

Observações: *La sonnambula* foi estreada em 1831 em Milão, em 1834 em Madrid e as notícias mais antigas de que dispomos da sua interpretação na Corunha datam de 1847. A música corresponde à parte instrumental do tempo *Più moderato* da Stretta da introdução.

Imagem:



Im. 269: Allegro da ópera La sonnambula. PV, 47r e 47 v.

2)

Título: Todo el artificio de la musica estriba en las combinaciones de siete signos, ó notas...

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 56r, 56v e 57r.

Observações: São apontamentos sobre rudimentos de leitura musical.

Imagem:



Im. 270: Fragmento de rudimentos de música. PV, 56r, 56v, 57r.

3)

Descrição: Seis exercícios singelos para guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 57r e 57v.

4)

Título: Vals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 57v.

5)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 57v.

6)

Título: Lecciones para Solfeo.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Sem definir, possivelmente a voz mas também qualquer outro instrumento.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 58r.

Observações: Sete exercícios de intervalos possivelmente para cantar.

7)

Título: El Bajelito.

Autor: Manuel García (1775-1832).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/8.

Datação: Antes de 1830.

Localização: PV, 58v.

Observações: É uma valsa. *El bajelito nuevo*, que é a mesma obra renovada, aparece na coleção *Caprichos líricos españoles* de Manuel García sobre textos de Quevedo, publicada em Paris por García em 1830 (Alonso, 1998, p. 177).

Imagem:



Im. 271: El bajelito. PV, 58v.

8)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 58v.

9)

Título: Vals de la ociosidad.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 59r.

10)

Título: Vals del Bajelito.

Autor: Manuel García (1775-1832).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/8.

Datação: Antes de 1830.

Localização: PV, 59r.

11)

Título: Acompañamiento á la Cancion La Zaragozana.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Flauta, violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M. Allegro vivace.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 60r e FS.

Observações: A parte de guitarra (60r) é o acompanhamento à canção *La Zaragozana* cujas partes para flauta e para violino acham-se nas Folhas Soltas (FS). A datação desta cópia vem da hipótese da obra ser tocada pelos irmãos Marcial (violino), Sergio (flauta) e Avelina (guitarra), ou o pai José Dionisio (guitarra).

12)

Título: Jota Aragonesa.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 60v.

Observações: A melodia é igual à do fólho 153r para violino. Há mais duas versões em Ré M para flauta e violino nas FS. A datação desta e as outras da mesma página vem do tipo de letra, semelhante à anterior, de modo que parecem ter sido copiadas pela mesma pessoa, na mesma ocasião.

13)

Título: Acompañamiento al Jarave.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Flauta, violino e guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 60v e FS.

Observações: Trata-se de um dos três trios para esta formação do AV. Como os outros dois, o acompanhamento de guitarra acha-se nas Pastas Vermelhas (60v) e as partes de flauta e violino, nas Folhas Soltas (FS).

14)

Título: Acompañamiento a los Rigodones 1.º e 2.º

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra e outro(s) instrumento(s).

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 61r.

Observações: São acompanhamentos cujas melodias não foram achadas noutra parte do Arquivo.

15)

Título: Vals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 61r.

Observações: Rascunho.

16)

Título: Cancion del Serení.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Tonalidade: Mi m.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 61r.

Observações: Rascunho. Falta a parte da voz.

17)

Título: Vals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 61v.

18)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 61v.

19)

Título: Mazurca.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 61v.

20)

Título: Escocesa.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

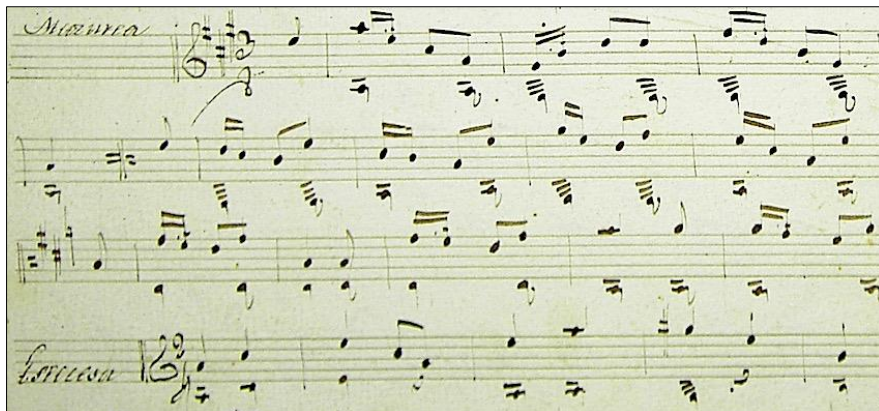
Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 61v.

Imagem:



Im. 272: Fragmentos de mazurca e escocesa. PV, 61v.

21)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

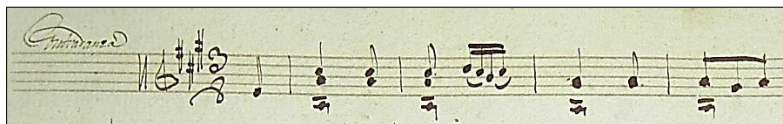
Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 62r.

Imagem:



Im. 273: Íncipit de contradança. PV, 62r.

22)

Título: Otra. [Contradança]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 62r.

23)

Título: Mazurca.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 62r.

24)

Título: Galop.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 62r.

25)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 62v.

26)

Título: Rigodon. [1]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 62v.

27)

Título: Otro. [Rigodão] [2]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 62v.

28)

Título: Otro. [Rigodão] [3]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 62v.

29)

Título: Otro. [Rigodão] [4]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 62v.

Observações: Há um erro nas linhas complementares do Sol grave, tem uma a mais e parece um Mi. Isto acontece duas vezes.

30)

Título: Vals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 63r.

Observações: Rascunho inacabado.

31)

Título: Vals Modernnimo. [sic]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 63r.

Observações: Rascunho inacabado.

32)

Títutlo: Siempre Natica te quiero.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 63r.

Observações: Rascunho inacabado.

33)

Descrição: Três exercícios de intervalos para guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 64r.

34)

Título: Vals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

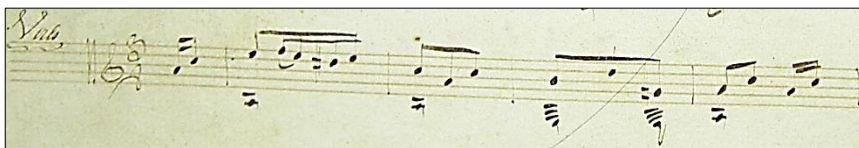
Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 64r.

Imagem:



Im. 274: Íncipit de valsa. PV, 64r.

35)

Título: Vals de ... [ilegível]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 64r.

36)

Título: Tono de Sol 3.^a Mayor. [escala]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 64v.

37)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 64v.

38)

Título: Tono de Re 3.^a Mayor. Escala.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: Sem compasso.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 64v.

Observações: Este exercício vai seguido de um fragmento com acordes (tónica, subdominante, dominante e tónica) no tom de Ré M intitulado "tono".

39)

Título: Rigodon.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 64v.

Imagem:



Im. 275: Fragmento de rigodão. PV, 64v.

40)

Título: Escala en el tono de La Mayor.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: Sem compasso.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 65r.

Observações: Este exercício vai seguido de um fragmento com acordes (tônica, subdominante, dominante e tônica) no tom de Lá M intitulado "tono de La Mayor".

41)

Título: Vals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 65r.

42)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 65r.

43)

Título: Hinno [sic] de Riego.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 65r.

44)

Título: Hinno. [sic]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 65v.

45)

Título: Rigodon. [1]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 65v.

46)

Título: Rigodon. [2]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 65v.

47)

Título: La mayor.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 66r.

Observações: Parece mais uma mazurca.

48)

Título: Galop.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 66r.

49)

Título: Molinera.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

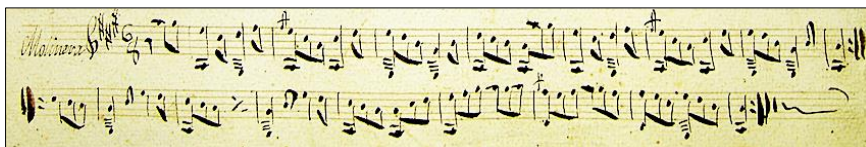
Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 66r.

Imagem:



Im. 276: Moinheira. PV, 66r.

50)

Título: Mazurca.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 66v.

51)

Título: Vals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 66v.

52)

Título: Jota.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 67r.

53)

Título: Vals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 67r.

54)

Título: Vals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 67v.

55)

Título: Leccion.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 67v.

56)

Título: Andante con Variaciones. Tema. 1.^a, 2.^a e 3.^a var.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 67v e 68r.

Imagem:



Im. 277: Andante com variações. PV, 67v e 68r.

57)

Título: Diferentes posturas por los tonos mas usados en la Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Várias.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 68v.

Imagem:



Im. 278: Diferentes posturas. PV, 68v.

58)

Título: Vals.

Autoria: Sem indicação.

Outras informações: 6.^a em Fa.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Fá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 68v.

59)

Título: Variaciones obligadas de violin resumidas a Quarteto.

Outras informações: Tema, 1.^a, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a e 6.^a var.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra e mais três instrumentos.

Tonalidade e tempo: Sol M. Andante.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 69r e 69v.

Imagem:



Im. 279: Parte da guitarra das variações obrigadas de violino. PV, 69r e 69v.

60)

Título: Variaciones.

Outras informações: Tema, 1.^a, 2.^a e 3.^o var.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

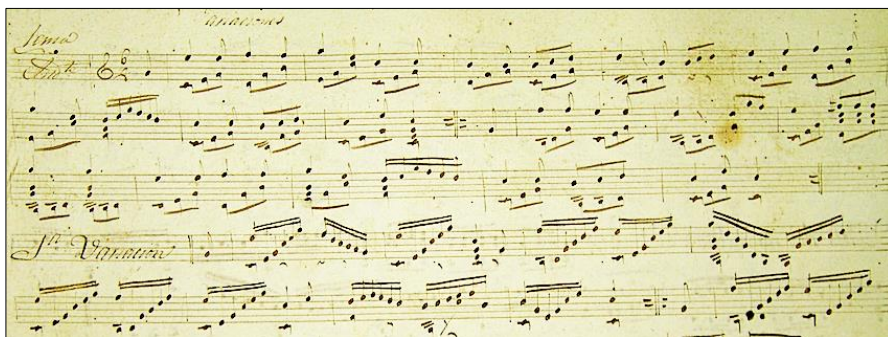
Tonalidade e tempo: Dó M. Andante.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 71r e 71v.

Imagem:



Im. 280: Fragmento de variações para guitarra. PV, 71r e 71v.

61)

Título: Vals del Bajelito.

Autor: Manuel García (1775-1832).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

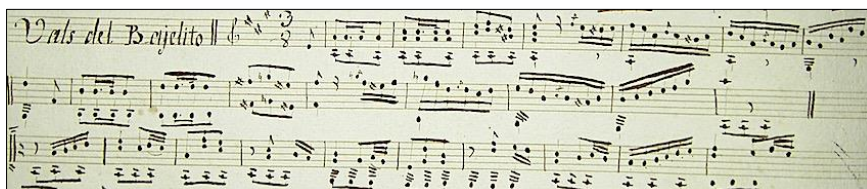
Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: PV, 71v.

Observações: É o mesmo que o das fichas 7 e 10, com introdução.

Imagem:



Im. 281: Valsa do baixel. PV, 71v.

62)

Título: Alborada.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

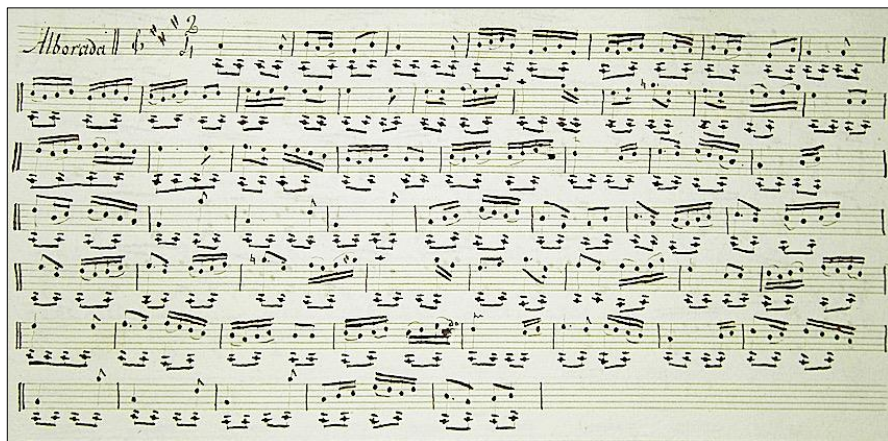
Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 72r.

Observações: Está incompleta. Aparece anotada no fólio 128r das PV a melodia que a complementa.

Imagem:



Im. 282: Alvorada para guitarra. PV, 72r.

63)

Título: Vals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 72v.

64)

Título: Andante con Variaciones del Maestro Naya.

Autor: Naya (final s. XVIII- 1ª metade s. XIX).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: PV, 73r.

65)

Título: Introducion nel Opera La Estrangera Mtro. Bellini.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. Allegro assai.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 74v, 75r e 75v.

66)

Título: Allegro de la Yntroducion Nell Opera La Sonambula.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. Allegro.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 76r.

Observações: É a mesma dos fólhos 47r e 47v (ficha 1 deste catálogo).

67)

Título: Rondo.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Fá M. Allegretto.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 78r.

Observações: Escritura violinística.

Imagem:



Im. 283: Fragmento de rondó. PV, 78r.

68)

Título: Duo 3.º Largo.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra. Duo de guitarras.

Tonalidade e tempo: Mi m. Largo.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 78r.

Observações: Rascunho inacabado. É o terceiro duo de guitarras a seguir dos anotados nas páginas 80r-83v.

69)

Título: Rondo.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Fá M. Allegretto.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 79r.

Observações: Escritura violinística.

Imagem:



Im. 284: Fragmento de rondó. PV, 79r.

70)

Título: Tres duos para Guitarra por D.n Fernando Caruli [sic]. Duo 1.º

Autor: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Duo de guitarras.

Tonalidade e tempo: Lá M. Largo.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: PV, 80r, 80v, 81r, 82r e 82v.

Observações: Estão copiados e ordenados segundo as duas partes de guitarra. Guitarra 1.^a: Duo 1.º, Largo, Rondo (Allegretto), Menor. Duo 2.º, Largo. Guitarra 2.^a: Duo 1.º, Largo, Rondo (Allegretto), Menor. Duo 2.º, Largo. A página 78r (Duo 3.º Largo) é cópia inacabada da primeira guitarra do terceiro duo, faltando a segunda guitarra. Integram uma coleção de Ferdinando Carulli intitulada *Six Petits Duos dialogués pour deux Guitares*, publicada em Paris por Carli em 1812, sendo estes os duos n.º 4, 5 e 6 (o último, incompleto).

71)

Título: Duo 2.º

Autor: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Duo de guitarras.

Tonalidade e tempo: Fá M. Largo.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: PV, 81v, 83r e 83v.

Observações: As mesmas que na ficha anterior.

72)

Título: Marcha.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Dó M. Largo.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 85v.

Observações: Informação copiada ao lado do título para a afinação da guitarra:

"2.^a en Do, 4.^a en Do, 5.^a en Do y 6.^a en Do". Indicações dentro da partitura: "Las dos primeras partes imitando Tambores"; "Ymitando Corni"; "Repiten imitando Platillos y siguen Cornetas"; "flautado", "natural".

Imagem:



73)

Título: El Delirio. Cancion.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 86v, 87r.

Imagem:



Im. 285: Fragmento da canção El delirio. PV, 86v e 87r.

74)

Título: A una inocente zagala.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

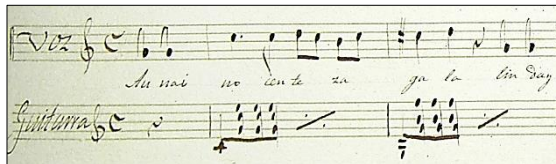
Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 87r.

Imagem:



Im. 286: Incipit de A una inocente zagala. PV, 87r.

75)

Título: Cancion de Abelardo.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 88r.

Imagem:



Im. 287: Fragmento da canção de Abelardo. PV, 88r.

76)

Título: Cancion sacada de la Opera de La Estrangera.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 89v.

77)

Título: Un aDios! Cancion.

Autor: Sebastián Iradier (1809-1865).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré m.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: PV, 90r, 90v e 91r.

Observações: Falta a maior parte do acompanhamento de guitarra. É a mesma que a dos fólhos 104v e 105r das PV (ficha 93).

78)

Título: La Douleur.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e acompanhamento possível de guitarra.

Língua: Francês.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 91v.

Observações: É um rascunho riscado com apenas melodia e letra em que se deixou só um pentagrama para o acompanhamento, o que indica que poderia ser para guitarra.

79)

Título: El curro mariner.

Autor: Estanislao Ronzi (1823-1893).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/8.

Datação: Meados do s. XIX.

Localização: PV, 92r e 92v.

Observações: É a obra de Estanislao Ronzi. No AV há no mínimo três canções com o mesmo título e letra de Iradier, Gomis e Ronzi. Comprovo que esta versão é a de Ronzi pela comparação com a partitura achada no Arquivo Canuto Berea, também para guitarra, que está em Sib M, tom que costuma ir no piano. A letra tem três estrofes coincidentes com a do ACB. Contém mais duas estrofes na última página.

80)

Título: Acompañamiento al Vals de la Opera La Lucrecia Borgia.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra e outro instrumento.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/8.

Datação: Depois de 1833.

Localização: PV, 93r.

Observações: Só o acompanhamento da guitarra. Na mesma página, riscado, está *Acompañamiento a la cancion La Zaragozana*.

81)

Título: Galop.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 93v.

82)

Título: Acompañamiento a la Cancion de la Tinta.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Flauta, violino e guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 93v e FS.

Observações: É um dos três trios para esta formação do Av. O acompanhamento de guitarra acha-se nas Pastas Vermelhas (93v) e as partes de violino e flauta estão em Folhas Soltas.

83)

Título: Cancion en el drama D.^a Blanca de Navarra compuesta y dedicada a D. Nicanor de San Roman por el Joven Sobejano.

Autor: José Sobejano Erviti (1819-1885).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Mi m/Sol M. Lento.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1839.

Localização: PV, 94r e 94v.

Observações: Poesia de D. Y. Garcia Ontiveros. Contém mais uma estrofe na última página.

Imagem:



Im. 288: Canção no drama Blanca de Navarra. PV, 94r e 94v.

84)

Título: Cancion de la Copa Amarga.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 95r.

85)

Título: No te acerques a la urna.

Autoria da música: Sem indicação.

Autor da letra: Jacopo Vittorelli (1749-1835).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Andamento: Largo.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 96r.

Observações: A letra é original em italiano. Sem indicação da autoria da tradução.

86)

Título: El amor sin objeto.

Autoria da música: Sem indicação.

Autor da letra: Nicomedes Pastor Díaz Corbelle (Viveiro, 1811 - Madrid, 1863).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 4/4.

Datação: Meados do s. XIX.

Localização: PV, 97r.

Observações: Contém espaços em branco para uma segunda e terceira estrofes que não foram escritas. Faltam por copiar a segunda e terceira estrofes da letra. É a mesma canção que a do fólho 110v.

87)

Título: Yo adoré.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 97v.

Observações: Unicamente se copiou a estrofe que figura no pentagrama.

88)

Título: Nueva Canzonetta. El Desengaño.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Sol M. Allegretto.

Compasso: 4/4.

Datação: 1840?

Localização: PV, 98r.

Observações: Ao lado do título vai anotada a data de 1840. Em Celsa Alonso (1998, p. 96): "En efecto, Moretti había publicado en Londres, tras la Guerra de Independencia, una colección: *Doce Canciones Españolas, con acompañamiento de guitarra, op. 24, compuestas y dedicadas a su amigo el Conde de Fife, por el Brigadier don Federico Moretti, coronel de la Legión de Voluntarios Extranjeros, Académico filarmónico de Bolonia, Socio de los Reales Conservatorios de Música de Nápoles. Arregladas para el piano-forte por don Manuel Rückert* (London, Printed by Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard, Op. XXIV), que han sido reeditadas, en facsímil, por Brian Jeffery."

89)

Título: El Desprecio.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Sol M. Allegretto.

Compasso: 4/4.

Datação: 1840?

Localização: PV, 98v.

Observações: Ao lado do título vai anotada a data de "1840 junio", que junto com a anterior pode ser a data de entrada da obra no fundo da família Valladares.

90)

Título: Barquerola compuesta y dedicada a D. P. de la Fuente y Apezechea.

Autor: José María Ciebra (ca.1800-?).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Lá m. Andante marcato.

Compasso: 6/8.

Datação: 1839.

Localização: PV, 99r e 99v.

Observações: Indicações de "estrivillo" e "copla". Contém mais três estrofes na última página. Pode ser a referida por Javier Suárez-Pajares no DMEH como *A Spanish Barquerola*.

91)

Título: Una Sombra. Cancion con acompañamiento de Guitarra.

Autores: Rafael Botella (1814-?) [música] e Francisco González-Elipse (1813-1868?) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Fá m. Andante sostenuto.

Compasso: 4/4.

Datação: Segunda metade do s. XIX.

Localização: PV, 100r e 100v.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página.

92)

Título: Cabatina [sic] en la opera La Gazza Ladra del Mtro. Rosine [sic] para Guitarra.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Mi M. Larghetto.

Compasso: 3/4.

Datação: Depois de 1817 (data da estreia da ópera).

Localização: PV, 101r, 100v, 102r, 102v e 103r.

93)

Título: El Adios.

Autor: Sebastián Iradier (1809-1865).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Ré m. Andante.

Compasso: 4/4.

Datação: 1840.

Localização: PV, 104v e 105r.

Observações: É cópia completa e limpa da mesma canção que a dos fólhos 90r, 90v e 91r das PV (ficha 77). É a canção de Sebastián Iradier "Un adiós" (Alonso, 1998, p. 313). Coincide com a partitura do ACB.

94)

Título: Cancion en la Opera del Pirata por el Mtro. Bellini.

Autoria: Sem indicação.

Autor da letra: José de Espronceda (1808-1842).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Ré m. Andantino.

Compasso: 3/4.

Datação: Depois de 1838.

Localização: PV, 105v e 108r.

Observações: A letra é a do conhecido poema "El Pirata" de José de Espronceda, portanto, não se trata da ária de Bellini. Na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMdC, Espronceda) pode ler-se o poema completo, publicado num volume de poesia em 1840, na cronologia do autor indica-se que o poema já tinha aparecido em 1838 no primeiro número da revista *El Artista*.

95)

Título: Villancico Gallego.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Galego.

Tonalidade: Mi M.

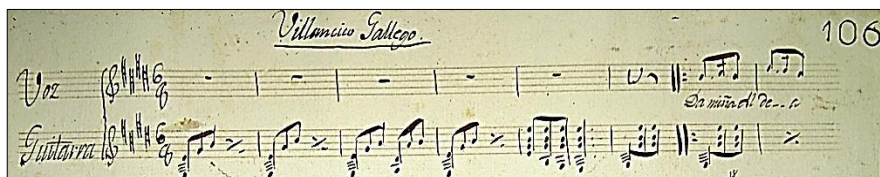
Compasso: 6/8.

Datação: Fim do s. XVIII - Começo do XIX.

Localização: PV, 106r.

Observações: Este vilancico aparece em mais duas ocasiões: 1) Noutro lugar do arquivo em folha solta, numa versão em Dó M para voz e guitarra e 2) no Cancioneiro de Marcial Valladares, *Ayes de mi país* (Dos Acordes, 2010), onde figura o espaço de dois pentagramas para um possível acompanhamento de piano, como acontece com as outras peças. Leva o número 27, a melodia está em Mi M e foi escolhida por MV para integrar o seu cancioneiro, datado em 1865, dentro das melodias do ciclo do Natal.

Imagem:



Im. 289: Íncipit do vilancico galego. PV, 106r.

96)

Título: Cancion cantada en la Comedia La Segunda Dama Duende.

Autor da música: Basilio Basili (1803-1895).

Autor da letra: Ventura de la Vega (1807-1865).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhamo.

Tonalidade e tempo: Mi M. Vivo.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 106v.

Observações: É citada por Alonso (1998, p. 341) e conservada na BNE (cota: MP/3175/24) com leves variantes no acompanhamento de guitarra.

97)

Título: Despacio viene la muerte.

Autoria da música: Sem indicação.

Autor da letra: Antonio García Gutiérrez (1813-1884).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré m.

Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1839.

Localização: PV, 107v.

Observações: Contém mais uma estrofe anotada ao final da música. Faz parte do drama *El Trovador* de A. García Gutiérrez, publicado em 1839.

98)

Título: Cancion de la Copa Amarga.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 109r.

Observações: Sem indicação de autoria nem referência de qualquer tipo. É a mesma que a do fólio 95r.

99)

Título: Dois exercícios.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra, violino (?).

Tonalidade: Ré M, Dó M.

Compasso: 3/8, 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 109v.

Observações: O primeiro parágrafo parece uma passagem para violino. O segundo é um rascunho para guitarra.

100)

Título: Canciones para Guitarra. El Trovador.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: PV, 110r.

Observações: A letra desta canção, entre outras do fundo musical dos Valladares, foi divulgada em folhas volantes, das quais na Biblioteca Geral da USC conserva-se um volume factício de literatura de cordel em que aparece este romance. Trata-se do poema intitulado *El Trovador*, cota: RSE.FOLL XII/74 e foi publicado em 1847, em Madrid.

101)

Título: El amor sin objeto.

Autoria da música: Sem indicação.

Autor da letra: Nicomedes Pastor Díaz Corbelle (1811-1863).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Meados do s. XIX.

Localização: PV, 110v.

Observações: É a mesma canção da página 97r, escrita por uma pessoa diferente. Esta versão introduz algumas mudanças na melodia.

102)

Título: Sem título [Rascunho].

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Fá M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 110v.

Observações: Rascunho de peça para guitarra.

103)

Título: Cancion de la ausencia.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 111r.

Observações: Contém mais duas estrofes anotadas no final da música.

104)

Título: Vals.

Autor: Marcial Valladares Núñez (1821-1903).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

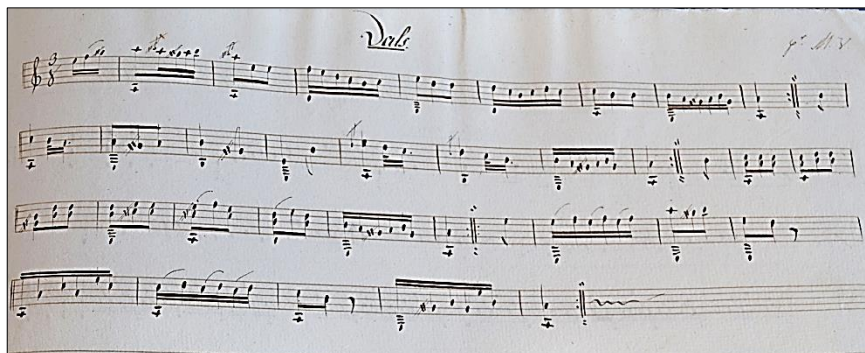
Compasso: 3/8.

Datação: s. XIX.

Localização: PV, 112r.

Observações: É uma das peças compostas por Marcial Valladares. Conservamos outra peça da sua irmã Avelina Valladares também para guitarra. O fundo musical dos Valladares contém obras compostas por ambos os irmãos para guitarra, piano e instrumentos melódicos. A autoria vem dada pelas letras: "p. M. V." [por Marcial Valladares] situadas na parte superior direita da página.

Imagem:



Im. 290: Valsa de Marcial Valladares para guitarra. PV, 112r.

105)

Título: Cancion a la Negra Nube con acompañamiento de Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré m.

Compasso: 4/4.

Datação: s. XIX.

Localização: PV, 112v.

Observações: Contém mais uma estrofe anotada no final da música.

Copiada por Marcial Valladares (compare-se com a letra de 112r).

106)

Título: El Caramba. Cancion andaluza.

Autor: Ramón Carnicer (1789-1855).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra. Também há parte de piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Lá m. Andantino.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: PV, 113r, 113v e 114r.

Observações: Está em Celsa Alonso e na BNE. Esta parece cópia a mão da publicação de Wirmbis em 1825. Há edições desta obra em:

Colección de Canciones Españolas. Biblioteca da Rainha Maria Cristina de Nápoles (Alonso, 1998, p. 88), *Colección General de Canciones Españolas y Americanas*, B. Wirmbs, n.º 8, 1824 (*Ib.*, *id.*, 125), *Colección de Canciones con Acompañamiento de Piano* de María Luísa Bouchy, ca.1830, *Echos d'Espagne, chansons et danses populaires recueillies et transcrites par P. Lacombe et J. Puig y Absubide*, "publicada por Durand, [...] ca.1871" (*Ib.*, *id.*, 309), fundo para guitarra do Arquivo Valladares (Vilancosta), fundo para guitarra do Arquivo Canuto Berea (Corunha). Contém mais três estrofes anotada no final da música.

107)

Título: La Partida de Alfredo.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 114v.

108)

Título: El amor fiel.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 115r.

109)

Título: Cancion de la Clara.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 115v.

110)

Título: El Sepulcro. Cancion con aconpañamiento de Guitarra.

Autor: Baltasar Saldoni (1807-1889)?

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Si m.

Compasso: 4/4.

Datação: Meados do s. XIX?

Localização: PV, 116r e 116v.

Observações: Aparece recolhida em Alonso (1998, p. 293). Saldoni cataloga uma obra sua do mesmo título para voz e piano.

Imagem:



Im. 291: Íncipit da canção El sepulcro. PV, 116r e 116v.

111)

Título: Andante.

Autor: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá m/Dó M. Andante.

Compasso: 4/4.

Datação: 1825.

Localização: PV, 117r.

Observações: É um estudo de F. Carulli publicado com o número 18 no *Méthode Complete pour parvenir á pincer la Guitare* editado em Paris por Launer, 1825. As duas obras a seguir, *Marcha* e *Andante mosso* com nove variações, fichas 112 e 113, estão copiadas pelo mesmo copista e, pelo estilo compositivo, parecem também de Carulli.

112)

Título: Marcha.

Autoria: Sem indicação. Carulli?

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 117r e 117v.

113)

Título: Andante mosso.

Autoria: Sem indicação. Carulli?

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M. Andante mosso.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: PV, 117v, 118r, 118v e 119r.

Observações: É um tema variado que conta com nove variações. Poderia ser obra de F. Carulli. 2ª var. 3ª var. 4ª var. 5ª var. (118r). 6ª var. (menor) 7ª var. 8ª var. (118v). 9ª var. (119r). Todas estas (117r - 119r) são escritas pela mesma mão e pena e respondem ao mesmo estilo compositivo.

114)

Título: Variaciones Obligadas de Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Flauta, violino, clarinete.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: FS.

115)

Título: Variaciones Obligadas de Guitarra. Mtro. Naya.

Autor: Naya (final s. XVIII- 1ª metade s. XIX).

Instrumentação: Flauta, violino.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: FS.

Observações: Esta e a anterior foram copiadas pelo mesmo copista. São partes de duas obras de câmara com guitarra.

116)

Título: El Valenton del Perchel. Cancion Andaluza con acompañam.to de Guitarra.

Autor: Basilio Basili (1804-1895).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/8.

Datação: 1843.

Localização: FS.

Observações: A obra foi publicada para voz e fortepiano em 1843 nos suplementos da revista *La Iberia Musical* (Alonso, 1998, p. 341).

117)

Título: La Soledad. Dancita por A. V.

Autora: Avelina Valladares Núñez (1825-1902).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Fá M.

Compasso: 2/4.

Datação: s. XIX.

Localização: FS.

Observações: Até agora, a falta de mais informações, é a primeira composição para guitarra, conservada e localizada, realizada por uma mulher galega no s. XIX.

Imagem:



Im. 292: Partitura de La soledad. Dancita, de Avelina Valladares.
Folha solta do fundo Valladares.

118)

Título: Cancion de las Lagrimas con acompañam.to de Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: FS.

Observações: Está escrita na mesma folha solta que a seguinte obra sem título, mas com diferentes letra e tinta. Na volta da página há anotadas mais quatro estrofes.

Imagem:



Im. 293: Íncipit da Canción de las lágrimas. FS. Fundo Valladares.

Localização: FS.

Observações: São duas páginas sem numerar dentro do bloco de partituras que estão fora das Pastas Vermelhas. Correspondem a duas *particellas*, para flauta ou violino indistintamente, e para guitarra. Formam um duo flauta ou violino e guitarra.

121)

Título: Canción de las Fatigas, con acompañamiento de Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré m.

Compasso: 4/4.

Data de edição: Primeira metade do s. XIX?

Localização: FS.

Observações: Trata-se de uma folha solta, apaisada, de pequeno tamanho e manuscrita.

Imagem:



Im. 295: Canción de las fatigas. FS. Fundo Valladares.

122)

Título: El Terné. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Pr. 4 Rs.

Autores: Manuel Sanz de Terroba (1829-1888) [música] e F. F. [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá m/Dó M.

Editor: Carrafa.

Lugar e data de edição: Madrid, Príncipe, n.º 15; ca.1855-56.

Número da prancha: 144.

Localização: FS.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Fólios limpos, sem carimbos. Esta e as seguintes fazem parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada pelo editor madrileno Carrafa entre 1855 e 1856, segundo a datação de Celsa Alonso (1998, p. 354).

123)

Título: La mala jembra. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Madrid. Pr. 5 Rs.

Autores: Manuel Sanz de Terroba (1829-1888) [música] e José María Gutiérrez de Alba (1822-1897) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Editor: Carrafa.

Lugar e data de edição: Madrid, Príncipe, n.º 15; ca.1855-56.

Número da prancha: 145.

Localização: FS.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Fólios limpos, sem carimbos. Faz parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada por Carrafa entre 1855 e 1856 (Alonso, 1998, p. 354).

124)

Título: La higochumbera. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Madrid. Pr. 5 Rs.

Autores: Antonio Mercé Fondevila (1810-1876) [música] e Ramón Franquelo Martínez (1821-1875) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Editor: Carrafa.

Lugar e data de edição: Madrid, Príncipe, n.º 15; ca.1855-56.

Número da prancha: 148.

Localização: FS.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Fólios limpos, sem carimbos. Faz parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada por Carrafa entre 1855 e 1856 (Alonso, 1998, p. 354).

125)

Título: El Chalán. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Madrid. Pr. 5 Rs.

Autores: Antonio Mercé Fondevila (1810-1876) [música] e Ramón Franquelo Martínez (1821-1875) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Editor: Carrafa.

Lugar e data de edição: Madrid, Príncipe, n.º 15; ca.1855-56.

Número da prancha: 149.

Localização: FS.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Fólios limpos, sem carimbos. Faz parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada por Carrafa entre 1855 e 1856 (Alonso, 1998, p. 354).

126)

Título: Las ligas de mi morena. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Madrid. Pr. 5 Rs.

Autores: Manuel Sanz de Terroba (1829-1888) [música] e Luis Maraver Alfaro (1814-1886) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol m/Sol M.

Editor: Carrafa.

Lugar e data de edição: Madrid, Príncipe, n.º 15; ca.1855-56.

Número da prancha: 152.

Localização: FS.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Fólios limpos, sem carimbos. Faz parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada por Carrafa entre 1855 e 1856 (Alonso, 1998, p. 354).

127)

Título: La sal de la canela. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Madrid. Pr. 4 Rs.

Autores: Manuel Sanz de Terroba (1829-1888) [música] e N. N. [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol m/Si M.

Editor: Carrafa.

Lugar e data de edição: Madrid, Príncipe, n.º 15; ca.1855-56.

Número da prancha: 153.

Localização: FS.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Fólios limpos, sem carimbos. Faz parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada por Carrafa entre 1855 e 1856 (Alonso, 1998, p. 354).

128)

Título: El calesero de Cadiz. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Madrid. Pr. 4 Rs.

Autores: Manuel Sanz de Terroba (1829-1888) [música] e N. Luzuriaga [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Si m/Ré M.

Editor: Carrafa.

Lugar e data de edição: Madrid, Principe, n.º 15; ca.1855-56.

Número da prancha: 154.

Localização: FS.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Fólios limpos, sem carimbos. Faz parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada por Carrafa entre 1855 e 1856 (Alonso, 1998, p. 354).

129)

Título: El mosito der barrio. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Madrid. Pr. 4 Rs.

Autores: Manuel Sanz de Terroba (1829-1888) [música] e Eugenio Sánchez de Fuentes (1826-1896) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol M.

Editor: Carrafa.

Lugar e data de edição: Madrid, Principe, n.º 15; ca.1855-56.

Número da prancha: 150.

Localização: FS.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Fólios limpos, sem carimbos. Faz parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada por Carrafa entre 1855 e 1856 (Alonso, 1998, p. 354).

130)

Título: Currilla la Serrana. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Madrid. Pr. 5 Rs.

Autores: Manuel Sanz de Terroba (1829-1888) [música] e Ignacio María Martínez de Argote y Salgado (1822-1891) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Mi m.

Editor: Carrafa.

Lugar e data de edição: Madrid, Príncipe, n.º 15; ca.1855-56.

Número da prancha: 155.

Localização: FS.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Fólios limpos, sem carimbos. Faz parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada por Carrafa entre 1855 e 1856 (Alonso, 1998, p. 354).

131)

Título: Las puñalás y el parné. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Madrid. Pr. 5 Rs.

Autores: Antonio Mercé Fondevila (1810-1876) [música] e Ramón Franquelo Martínez (1821-1875) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Fá M.

Editor: Carrafa.

Lugar e data de edição: Madrid, Príncipe, n.º 15; ca.1855-56.

Número da prancha: 156.

Localização: FS.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Fólios limpos, sem carimbos. Faz parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada por Carrafa entre 1855 e 1856 (Alonso, 1998, p. 354).

132)

Título: La Moza. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Madrid. Pr. 4 Rs.

Autores: Manuel Sanz de Terroba (1829-1888) [música] e Ignacio María Martínez de Argote y Salgado (1822-1891) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Mi m.

Editor: Carrafa.

Lugar e data de edição: Madrid, Principe, n.º 15; ca.1855-56.

Número da prancha: 161.

Localização: FS.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Fólios limpos, sem carimbos. Faz parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada por Carrafa entre 1855 e 1856 (Alonso, 1998, p. 354).

Imagem:

LA MOZA
CANCION ANDALUZA
CON ACOMPAÑAMIENTO DE GUITARRA.
Carrafa
Almacenista y Editor de musica de SS. MM. y AA. calle del Principe Nº 45.
MADRID.
Pr: 4 Rs
Poesia de D IGNACIO ARGOTE.
Musica de D MANUEL SANZ.
Allegro.
CANTO.
GUITARRA.
par-te se osle so tra-po no meescompon gaer ves ti o je!

Im. 296: Íncipit da canção La moza. FS. Fundo Valladares.

ANEXO 7. FUNDO VALLADARES. DESCRIÇÃO

As obras aqui descritas estavam situadas dentro da Biblioteca-Arquivo da família Valladares em Vilancosta nas Pastas Vermelhas (PV) e em Folhas Soltas (FS). Neste momento estão em processo de catalogação na Biblioteca Geral da USC, depois da doação realizada pela família Ferreirós Domínguez. No total há umas 132 obras e exercícios para guitarra ou com guitarra das quais 84 (64%) são música instrumental e 48 (36%) para voz e guitarra. Dentro da música instrumental há 3 arranjos de introduções operísticas, 47 danças para guitarra, 10 exercícios e lições, 2 hinos patrióticos, 9 obras de música de câmara com guitarra e 3 para duas guitarras, 9 composições diversas para guitarra e algum rascunho. As danças mais numerosas são as valsas (18), seguidas das contradanças (8) e os rigodões (7). Além destas há também mazurcas (4), galopes (3), jotas (2) e rondós (2), uma escocesa, uma moinheira e uma dança de autora (Avelina Valladares). A música para voz e guitarra tem 48 obras, 46 em castelhano, 1 em francês e 1 em galego. A maior parte das canções são de amor. Nesta descrição comentamos as obras mais documentadas e incluímos a letra das canções.

1. MÚSICA INSTRUMENTAL

1.1. Arranjos de introduções operísticas para guitarra só

1.1.1. *Allegro de la Yntroducion nel Opera la Sonambula*. 47r e 47v

Trata-se da parte instrumental do tempo *Più moderato* dentro da *Stretta dell'introduzione - Coro*, que faz parte do começo do primeiro ato da ópera de Bellini. A ópera estreou-se em 1831 em

Milão e em 1834 em Madrid. As notícias mais antigas da sua representação na Corunha das que dispomos são de 1847. Poderia ser por essa época, década de 1840, em que esta redução para guitarra chegou à partitoteca dos Valladares, coincidindo com a estadia da família em Samora. Aparece uma nova cópia desta obra no fólio 76r das Pastas Vermelhas.

1.1.2. *Introducion nel Opera la Estrangera*. 74v, 75r e 75v

É uma redução para guitarra da introdução da ópera *La Straniera* de V. Bellini, estreada em 1829, em Milão. Em Madrid estreou-se em 1834 e um ano mais tarde em Lisboa. Começa em *Allo. asay* [sic] mas contém também o andamento *Allegro Moderato*.

1.2. Danças

A estrutura mais comum das danças instrumentais para guitarra deste fundo é a de duas ou mais frases de 8 compassos, separadas por signos de repetição que devem tocar-se fazendo um *da Capo*, que em muitas ocasiões não está explícito na partitura. A tonalidade mais empregada é Lá M. O resto de tonalidades não se distanciam desta mais do que uma quinta justa, sendo as mais frequentes: Lá M, Lá m, Ré M, Dó M, Sol M, Mi m, Fá M. Os compassos diferenciam as danças e também as linhas melódicas e harmónicas que, em casos como os das moinheiras, as jotás, as escocesas, têm a sua identificação muito marcada. As contradanças, mazurcas, jotás e valsas costumam estar em 3/8, com a exceção do *Vals de la ociosidad* (59r) que está em 3/4. Galopes, escocesas, rondós e a dança de Avelina Valladares estão em 2/4. As moinheiras em 6/8 e os rigodões apresentam uma curiosa alternância entre 6/8 e 2/4.

1.2.1. *La Soledad. Dancita por A. V.* [Avelina Valladares] FS

Está em folha solta, belamente escrita em tinta verde com correções de ritmo em tinta negra, as quais atribuímos à própria

autora. É a dança composta por Avelina Valladares para guitarra. Conserva-se uma outra peça do seu irmão Marcial Valladares também para guitarra e as obras compostas por ambos os irmãos para piano e instrumentos melódicos.

A Dancita é a primeira obra para guitarra de que temos notícia que foi composta por uma mulher galega. Avelina Valladares é hoje conhecida pela sua atividade poética. A sua faceta musical emergiu quando começamos a estudar o fundo de partituras da família. Esta obra foi publicada pela primeira vez em 2010, como anexo à publicação do cancionero elaborado pelo seu irmão Marcial, *Ayes de mi país. O cancionero de Marcial Valladares* (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 267). Desde a sua descoberta, a Dancita foi tocada em diversos cenários galegos e portugueses e, naturalmente, na apresentação do cancionero, na Livraria Couceiro de Compostela (Orjais, 2010, p. 175). Consta de duas frases de oito compassos, com repetições, a primeira em Fá M, a segunda em Ré m, com evocações arcaicas na harmonia conferidas pelo uso ao ar das cordas graves e, na primeira parte, pelo Si natural. A partitura está belamente apresentada e escrita em tinta verde com as linhas do pentagrama a lápis e um ligeiro tom encarnado. Pelo acabado da apresentação, enquadrada e limpa, e pelas correções entendemos que pode ser um exercício da autora, que quis deixar ambas as versões como recordatório e também como diferentes possibilidades a gosto do intérprete. De ambiente bucólico, lembra as jornadas de verão no calmo vale do Ulha, onde a autora imaginou, com certeza sobre o instrumento, uma harmonia singela e cativante que se desenvolve primeiro no baixo em Fá, para depois mover-se mais livremente pelas cordas ao ar, provocando esse ambiente de eternidade temporal que evoca a solidão. A de Avelina pensamos que fosse uma solidão amável, procurada, consciente, pela qual pôde dedicar-se ao trabalho na Casa Grande e a ajudar socialmente às pessoas desfavorecidas. Esta peça é uma das joias deste trabalho e da música galega.

1.2.2. *Jota Aragonesa*. 60v, 67r

Jota aragonesa em 3/8 e Lá M, uma de cujas partes coincide com a do fólho 153r das Pastas Vermelhas, que está para violino. Há mais outra versão em Ré M para flauta e violino nas Folhas Soltas. O Álbum de Fernando de Torres Adalid tem uma outra versão desta jota que foi analisada na descrição correspondente. Parece que esta jota deveu ser bem conhecida na época, pois no total dos fundos galegos achamos 3 versões para guitarra, 1 para violino e 1 para flauta e violino que, suspeitamos, teria o seu acompanhamento de guitarra ou de piano. Além disso, na jota do fólho 67r indica-se a entrada de uma "voz" da que não consta nem a melodia nem a letra. As ausências de partes da música para vários instrumentos induzem a pensar, por um lado, que essas partes talvez se conservam noutras casas com amizade ou parentesco familiar e, por outro, que as obras conservadas eram de maior entidade do que pode parecer numa primeira vista.

1.2.3. *Molinera*. 66r

Esta é a primeira moinheira posta para guitarra que achamos nos fundos guitarrísticos galegos. Acha-se dentro do grupo de peças mais antigo do AV e por isso, e pelo título em castelhano (*molinera*) não descartamos que tenha sido copiada por José D. Valladares nos primeiros anos do século, igual que muitas das outras danças que integram o arquivo. Trata-se de uma melodia 'nova', quer dizer, esquecida nos dias de hoje, que se junta às outras aproximadamente quarenta moinheiras que contém o arquivo familiar. Escrita em 6/8 e Lá M, a sua estrutura é de duas frases, A e B, de oito compassos com repetições. A 5.^a e a 6.^a cordas são empregadas ao ar para deixar maior liberdade técnica nos dedos e um guitarrista amador poder imprimir o tempo próprio da moinheira. A mesma melodia acha-se em Sol M posta para instrumento melódico no fólho 149r.

1.2.4 e 1.2.5. *Rondo*. 78r e 79r

Ambos os dois rondós têm estrutura similar: partilham tonalidade (Fá M) e andamento (*allegretto*), além do compasso em

2/4. A primeira e segunda frases estão escritas em Fá M, depois a terceira está no tom relativo, Ré m, com *da Capo* e fim no final da primeira frase. E também os dois foram anotados com escritura violinística.

1.2.6. *El Bajelito*. 58v, 59r e 71v

Canção popular espanhola muito comum e arranjada na época para vários instrumentos. Nas PV há três versões arranjadas para guitarra: *El Bajelito* (58v), *Vals del Bagelito* (59r) e *Vals del Bajelito* (71v).

Na terceira versão (71v) desta valsa em 3/8 apreciam-se diferenças notáveis com respeito às anteriores: Está em Lá M, tem uma introdução, a ligação entre a primeira e a segunda parte está mais clara e elaborada, a melodia acompanha-se de terceiras e o final é diferente. Também a escritura da música é diferente, nas duas primeiras versões parece o mesmo copista que escreve num estilo violinístico. Na terceira versão a escritura é mais clara, separa as vozes graves das agudas mantendo os valores de medida e não parece conter erros de estrutura nem nas notas. Aprecia-se uma evolução no estilo de escrita que se manifesta na clareza da condução das vozes. Poderia ser que a terceira versão fosse uma cópia de uma partitura editada.

Achamos duas notícias do *Diario de Madrid* com anúncios com o *Vals del Bajelito* à venda. No primeiro anúncio, do 2 de abril de 1836, a obra é para piano e vende-se junto com outras obras no comércio de Lodré. A segunda notícia, de 24 de maio de 1836, anuncia uma versão do *Vals del Bajelito* para flauta e guitarra, junto com outras obras, à venda no armazém de música de Lodré e também no de Hermoso.

Conserva-se um *El Bajelito* do Maestro García (Manuel García) publicada por Lemoine em Paris com prancha de Carrafa e Sanz (S. 1439 (18) 15102. H.) na Oviatt Library da California State University (Northridge) sob a descrição: "VOB3283 -Les sérénades espagnoles, 18. El bajelito". É o número 18 da coleção intitulada *Les Sérénades Espagnoles, 2.^a Collection plus célèbres Airs et Chansons*

*espagnoles avec acc.t de Piano par Gastambide*³³⁵. Está noutro tom (Mi M) e contém uma introdução que não coincide com a nossa. *El Bajelito nuevo*, que é a mesma obra renovada, aparece noutra publicação *Caprichos líricos españoles* também de Manuel García sobre textos de Quevedo, publicada em Paris por García em 1830 (Alonso, 1998, p. 177). Uma cópia desta obra, intitulada *El Nuevo Bajelito*, está no ACB (M-613/59).

Há também um registo alemão em linha de uma versão para piano editada por Carrafa³³⁶. Uma outra edição do pianista Ignaz Moscheles (1794-1870) em Milão, pela Ricordi ca.1832, dentro da coleção de música de ópera arranjada para piano, *Rimembranze teatrali: Fantasia drammatica per piano forte nella quale sono introdotti i motivi delle arie più gradite di diverdi opere*, a conter entre outras obras, *Bajelito: aria spagnola*. Sabe-se que a obra foi interpretada na Havana em 1840 (Ortiz, 2003, p. 242) dentro da profusão de canções andaluzas que se programaram nos teatros cubanos na primeira metade do s. XIX³³⁷.

1.2.7 e 1.2.8. Vals. 57v e 72v

Estas duas valsas em 3/8, a primeira em Lá m, a segunda em Lá M, destacam por serem mais longas e complexas do habitual neste fundo guitarrístico. A primeira tem três frases separadas por signos de repetição e vai seguida de um exercício de acordes em Lá m. A segunda consta de quatro frases independentes com signos de repetição e *da Capo*.

³³⁵ A capa contém os títulos da coleção: 1. *La Rita*, 2. *La Bofeta*, 3. *Secretario y yo*, 4. *La Malagnena* (sic), 5. *El Carpintero*, 6. *El Diablo cojuelo*, 7. *La Curriya*, 8. *El Torero*, 9. *Boleras y Cana (Duo)*, 10. *La Purification de la Canela* (sic), 11. *La Gitana*, 12. *Boleras en la Vendidas del Soldado* (sic), 13. *El Chairro*, 14. *Rondalle*, 15. *Les Major*, 16. *Pola en la Benida del Soldado*, 17. *El Lete* (sic), 18. *El Bajeleto* (sic), 19. *Arenero*, 20. *El Gaché* (sic).

³³⁶ Na biblioteca em linha www.bookmaps.de (04/08/2016).

³³⁷ No artigo de Ortiz cita-se um parágrafo de uma notícia de *La Prensa de La Habana*, de 16 de outubro de 1840, em que se fala da interpretação com grande sucesso da canção andaluza *El Bajelito* por parte da "señorita C.". Além disso, Ortiz fala sobre a atividade do guitarrista Francisco Tostado na Havana, nomeia algumas obras andaluzas publicadas lá e dá notícia de várias cantoras andaluzas que atuaram em Cuba, em especial de *La Vargas*.

1.2.9. *Vals. Por M. V.* [Marcial Valladares] 112r

É a valsa composta por Marcial Valladares para guitarra, escrita em 3/8 e Lá m. Conservamos outra peça da sua irmã Avelina Valladares também para guitarra. Conservam-se também obras compostas por ambos os irmãos para piano e, no caso de Marcial, para voz e piano.

1.3. Exercícios e lições

Vários fólhos das Pastas Vermelhas são dedicados a exercícios e lições de solfejo e de guitarra. As *Lecciones para Solfeo* (58r) são sete exercícios de intervalos para cantar. E *Todo el artificio de la música...* (56r, 56v e 57r) são três páginas onde se expõem os nomes das notas, a sua colocação no pentagrama, as figuras rítmicas, os silêncios, apogiaturas, mordentes, trilos e outros signos musicais referentes à medida e à articulação, exemplos de medida em diversos compassos e uma escala ascendente com todas as notas desde um Mi da 6.^a corda até um Lá do traste n.º 17. Estas indicações coincidem de modo geral com as que integram o método para guitarra intitulado *Explicacion de los rudimentos de música apropiada a la guitarra, para el uso de A. V.*, documento que apareceu à parte e não se acha no arquivo familiar dos Valladares, como temos explicado no texto da tese. Porém, as letras não são iguais. As anotações das Pastas Vermelhas estão feitas com uma letra mais redonda, enquanto que a da *Explicacion* é mais angulosa, como a dos irmãos Sergio e Marcial Valladares. É devido notar que ambas as letras mantêm traços semelhantes como a forma característica dos dê e gês, que aparecem nos textos manuscritos conservados de José Dionisio e dos filhos Sergio, Marcial, Avelina e Luisa, sendo que as duas mulheres têm uma letra mais redonda, semelhante às anotações nas Pastas Vermelhas.

Entre os exercícios e lições para guitarra estão os seis exercícios dos fólhos 57r e 57v, para estudar as notas da guitarra em Dó M. Os três exercícios de intervalos (64r), as escalas de Sol M (64v), Ré M (64v) e Lá M (65r) acompanhadas dos acordes correspondentes às funções I-IV-I-V-I. Uma *Leccion* (67v) em Dó M.

As Diferentes posturas por los tonos mas usados en la Guitarra (68v), e que são séries de acordes que repassam a formação de harmonias em toda a escala maior e menor. E mais dois exercícios no fólio 109v.

1.4. Hinos patrióticos arranjados para guitarra

1.4.1. *Himno de Riego*. 65r

Já realizamos um comentário extenso sobre esta obra no corpo da tese. Aqui acrescentamos: José M. Gomis (1791-1836) compôs uma obra sobre o Hino de Riego em 1823. A partir desse ano e durante a conhecida como *Década ominosa* (1823-1833) o hino fica proibido por Fernando VII. À morte deste torna a ser cantado pelo povo com risco de amoestação das autoridades (Nagore, 2011, p. 831). Este hino figura no caderno de canções com acompanhamento de guitarra da L. Bouchy (Puguet, ca.1830). Junto a *El Serení*, também se acha na coleção de canções espanholas dum caderno francês conservado em Paris, na Biblioteca Nacional da França, datado em 1838 (Alonso, 1998, p. 188). Celsa Alonso nomeia umas variações para piano sobre o tema do hino tocadas em 1840 (p. 208). Também aparece no *Cancionero popular y político español...* (p. 189) datado na década central do s. XIX. E também está no *Album de las Señoras Viardot-García, Castellan y Alboni* datado ca.1860 (p. 308). Além disso, Basilio Basili (1804-1895) incluiu o hino de Riego na sua canção *La vivandera andaluza* (p. 342) Ainda que oficialmente não foi estabelecido como hino da segunda república espanhola (1931-1939), sim foi muito tocado nessa época como representativo da própria república. Por isso durante o franquismo foi proibido, ainda que fora da Espanha teve algumas interpretações famosas e a sua memória reivindicativa chega até à atualidade. Reproduzimos abaixo a reflexão de María Nagore a respeito da oportunidade perdida pelo estado espanhol após a morte de Fernando VII para instaurar como hino nacional este *Himno de Riego*:

La petición [de establecer esta obra como hino nacional da Espanha] siguió siendo reiterada durante el año siguiente [1836]. Mientras tanto, el himno se entonaba con entusiasmo en calles y

teatros, recibiendo letras alusivas a los acontecimientos bélicos. Sin embargo, no volvió a ser proclamado marcha nacional. Desde nuestro punto de vista, se perdió en ese momento una oportunidad histórica. En un momento de construcción del estado liberal en España, la necesidad de mantener la unidad de todas las tendencias liberales frente a un enemigo común, el carlismo -identificado con el absolutismo-, llegó a diluir las connotaciones exaltadas o progresistas del himno de Riego. El pueblo lo adoptó espontáneamente como himno liberal y, como consecuencia, patriótico. De ahí a proclamarlo "nacional" sólo había un paso. Sin embargo, las decisiones políticas tomadas por el gobierno, fruto del temor a la insurrección y probablemente de presiones políticas, terminaron convirtiendo el himno en un arma de combate de los progresistas contra el propio gobierno moderado.

A radicalização forçada pelo governo da época e as sucessivas proibições do hino de Riego não impediram a sua interpretação mesmo em famílias acomodadas como eram os Valladares da Estrada, permitindo assim a sua permanência no tempo tanto da música, quanto do seu carácter reivindicativo. O pesquisador José Luís do Pico Orjais realizou um retrato do pensamento de Marcial Valladares, no mais puro estilo Biedermeier (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 25):

A base ideacional de Marcial Valladares: religião, natureza e pacifismo. [...] Esta comunhão entre Deus e natureza está muito influída pela filosofia romântica francesa; Chateaubriand, B. de Saint-Pierre e por cima de todos, Lamartine. Valladares cita-o no [ms VA 2] e nos Elementos de Gramática Gallega, onde reproduz várias sentenças célebres, sendo um modelo nas suas frequentes descrições da natureza. Mas também Lamartine pode ser um referente nas profundas convicções em torno a um idealismo político e um carácter pacífico e democrático. [...] Pese a estas fortes convicções políticas baseadas num pensamento liberal, isabelino e constitucionalista, o Senhor de Vilancosta colaborava com uma generosidade extrema com todos os que lhe pediam ajuda, independentemente de ideologias ou crenças, solicitando ele, assim mesmo, colaboração a pessoas tão longe dos seus princípios religiosos como Leiras Pulpeiro.

No fundo guitarrístico dos Valladares acha-se um outro hino para guitarra, em 2/4 e Lá M, no fólho 65v.

1.5. Outras composições

Neste apartado acham-se as obras para guitarra que não são classificáveis nos apartados anteriores. Os temas com variações, as marchas e as peças soltas como a alvorada ou pequenas obras para guitarra fazem nove obras de grande interesse dentro do fundo guitarrístico dos Valladares. Os autores explicitados são Naya e Carulli, de que se recolhem temas com variações e outras obras soltas, sendo que algumas destas sem informação de autoria podem ser atribuídas ao napolitano. No corpo da tese temos comentado as variações de Naya (73r e 73v). Entre as obras anónimas destaca a alvorada galega, no mais puro estilo popular.

1.5.1. *Alborada*. 72r

É uma formosa alvorada galega, em 2/4 e Lá M, a mais antiga que até agora conhecemos que se conserva escrita para guitarra. Aparece mais para a frente no AV, página 128r, anotada unicamente a melodia. Essa melodia foi a que, junto a uma seleção dos *Ayes de mi país*, Marcial Valladares enviou a Manuel Murguía (em 1865 ou antes) para a sua colaboração na coletânea de música galega que o historiador queria incluir como apêndice à sua *Historia de Galicia* e que finalmente se publicou em 1866, em Lugo, por Soto Freire (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 51). Temos realizado um arranjo que unifica os três manuscritos consultados e foi publicado, junto de mais três danças do arquivo em Rei-Samartim (2009). Este arranjo foi interpretado em várias ocasiões desde o ano 2010 junto com a moinheira e outras obras do fundo musical dos Valladares para guitarra e outros instrumentos.

Quatro das canções do cancionero, os Alalás 1 e 2, a Cantinela 5 e a Outra Cantinela 5, foram arranjadas para voz e guitarra e interpretadas por Ugia Pedreira e Isabel Rei na tarde do 11 de julho de 2011 na Casa da Matança, em Padrão, antiga morada da família Castro-Murguía, dentro do evento comemorativo anual da poeta e

música galega organizado pela *Fundación e Casa Museo Rosalia de Castro* (Rei-Samartim, 2011, p. 255).

Em 13 de outubro de 2012 realizou-se a primeira Valadarestiada do século XXI, na Sala da Música de Vilancosta, organizada no ciclo de música Espazos Sonoros, onde se explicou a importância do arquivo e se recuperaram várias obras para canto, violino, guitarra, gaita e percussão. Nesse dia tivemos a visita da violinista brasileira Tânia Camargo Guarneri. O resto do conjunto estava integrado por Ugia Pedreira, Alonso Caxade, José Luís do Pico Orjais e a autora deste artigo.

A segunda Valadarestiada aconteceu na tarde do 24 de novembro de 2015, no Paço de Tor, também dentro dos Espazos Sonoros organizados por Belén Bermejo. Várias obras novas de Sergio e Marcial Valladares e outras para guitarra de diversos fundos galegos e madeirenses foram arrançadas para machete, rajão, flauta e guitarra, e interpretadas por José Luís do Pico Orjais e Isabel Rei, junto com a gaita de Alonso Caxade e as canções na voz da cantora Helena de Alfonso.

1.5.2. Carulli

Nos fólhos 117r-119r das Pastas Vermelhas aparecem várias obras, coincidentes em tinta e letra, que podem ser atribuídas a Ferdinando Carulli. A primeira (f. 117r) é o famoso estudo, publicado com o n.º 18 no *Méthode Complete pour parvenir á pincer la Guitare* editado em Paris por Launer, em 1825³³⁸. A segunda obra (f. 117r) que pode ser atribuída a Carulli é uma Marcha em 6/8 e Dó M. Finalmente, a terceira obra está anotada entre os fólhos 117v, 118r, 118v e 119r. Trata-se de um novo tema com variações, em tempo *Andante mosso*, com nove variações em Ré M das que a sexta é em Ré m. A disposição no fundo guitarrístico e o facto de ter sido copiadas pela mesma mão, e possivelmente na mesma ocasião, são argumentos para achar alguma relação entre elas. Mas, o estilo compositivo e

³³⁸ Lembremos que um original da 6.ª edição deste método aparece no fundo guitarrístico dos Torres Adalid.

guitarrístico dão a entender que estas obras podem ser todas do mesmo autor.

1.5.3. Outros temas com variações

Acham-se também dois temas com variações sem identificação de autoria. O primeiro, anotado nos fólhos 67v e 68r, intitula-se *Andante con Var.* [variações] e consta de tema e três variações em 2/4 e Dó M. O segundo, anotado nos fólhos 71r e 71v, intitula-se *Variaciones* e consta de tema, também de tempo *Andante*, e mais três variações, em 6/8, Dó M e Lá m.

1.5.4. *Marcha. 2.^a en Do, 4.^a en Dó, 5.^a en Do y 6.^a en Do.* 85v

Esta marcha, em 2/4 e Dó M, destaca entre as peças patrióticas do AV por mudar a afinação de quatro cordas: "2.^a en Do, 4.^a en Do, 5.^a en Do y 6.^a en Do" sendo o Dó da 2.^a corda uma oitava superior ao das cordas graves. E pelas indicações de sonoridade que aparecem na partitura: "Las dos primeras partes imitando Tambores", "Ymitando Corni", "Repiten imitando Platillos y siguen Cornetas", "flautado", "natural". A imitação de tambores, platilhos e cornetas ilustra a grande versatilidade tímbrica que tinham as guitarras do século XIX, herdeiras na sua construção das técnicas antigas, mas não por isso faltas de volume ou de possibilidades tímbricas.

O lugar em que esta obra aparece nas Pastas Vermelhas, a tinta e o tipo de letra com que está escrita, parecem a parte mais antiga do fundo do AV, talvez os primeiros anos do s. XIX. As semelhanças com a famosa *Marcha de Luís XIV* quanto ao tipo de efeitos sonoros poderia dar alguma pista sobre a datação desta última?

É bastante comum nesta época o uso da guitarra como instrumento de espetáculo graças a estas características tímbricas, além das suas vantagens como instrumento portátil e de fácil manejo. Na segunda metade do século vários guitarristas galegos, como Chané Castro, Juan Parga e Eulogio Gallego Martínez, destacam pelas suas interpretações ou composições com efeitos sonoros, posturas e

disposições que deixariam auditórios admirados e contribuiriam para o conceito de excelência do nosso instrumento.

1.5.5. Obra sem título para guitarra. FS

Está escrita em tinta negra, e com a 5.^a em Sol, no verso da folha que contém a *Canción de las Lágrimas*, a seguir das estrofes da letra.



Esta peça é um bom e representativo exemplo do conjunto de peças breves para guitarra deste arquivo. Uma melodia bela e agradável, com ritmo de dança e acompanhamento simples, tecnicamente organizada seguindo pautas guitarrísticas de fácil execução e com um resultado musical ótimo. Uma verdadeira obra de arte amador. É de destacar o pormenor do Mib, que harmonicamente é um Ré#, terceira do acorde de dominante em primeira inversão do tom relativo menor (Mi m). Isto pode dever-se a que para um guitarrista amador funciona visualmente melhor ver escrito o Mib do que o mais correto Ré#, porque ao manter o nome da nota, a informação se traduz mais rapidamente no pequeno movimento de dedo que é preciso fazer para premer a nota do traste anterior.

1.6. Música de câmara para outros instrumentos e guitarra.

Das nove obras deste apartado, três são trios para flauta, violino e guitarra, cujas partituras se acham completas, ainda que anotadas em diferentes lugares do fundo que houve que identificar e reunir. As outras são obras para duos e quartetos com flautas, violinos e clarinete que figuram incompletas. Uma delas é obra de Naya para

um grupo de, no mínimo, duas flautas, violino e guitarra. Na família Valladares, Sergio tocava a flauta, Marcial, o violino e Avelina, a guitarra. É fácil imaginar a realização entre irmãos e irmã destes trios, sendo acompanhados por algum outro membro da família ou por outras amizades nos grupos mais numerosos.

Tanto a presença quanto a ausência de algumas das partes nas obras incompletas abrem hipóteses de interpretação. Podem indicar que na casa eram tocadas as partes que figuram no fundo, sendo as outras partes tocadas por pessoas pertencentes a outras casas, ou que nas sucessivas heranças alguns dos papéis se foram perdendo ou dividindo. Mesmo assim, o conjunto destas nove obras dá para perceber a atividade camerística familiar com guitarra. Este repertório completa-se com as obras para duas guitarras do Arquivo Valladares.

1.6.1. Variações para conjunto de câmara com guitarra

Nas Pastas Vermelhas, f. 69r e 69v, figura anotada a parte de guitarra de umas *Variaciones obligadas de biolin reducidas a quarteto. Guitarra*. Entende-se que este seria um quarteto com guitarra (2 violinos, viola e guitarra?). Contém Tema (*andante*) com seis variações em Sol M e m, e c. 4/4.

1.6.2. *Variaciones Obligadas de Guitarra*. FS

Tema com três variações, a terceira em tom menor. Sem indicação de autoria. Desta obra sabemos que figuram as *particelle* para o que poderia ser um grupo de câmara com guitarra, mas não está a parte de guitarra, só figuram as de flauta, clarinete e violino. Estão copiadas pela mesma mão que a obra seguinte e figuravam em FS ambas obras uma ao lado da outra. Não temos constância de que na família Valladares se tocasse o clarinete, mas este poderia ser um indício. O grupo estaria formado, como mínimo, por flauta, clarinete, violino e guitarra.

1.6.3. *Variaciones Obligadas a la Guitarra*, Mtro. Naya. FS

Tema com cinco variações, a quarta em tom menor. Igual que na anterior só estão as partituras de alguns dos instrumentos do grupo: flauta 1ª e 2ª, violino e mais uma cópia, por outra mão, das partes da flauta 2ª e do violino. A obra devia conter uma parte de guitarra com certo protagonismo que se intui do título. A obra, escrita em Lá M, começa com um Tema de tempo *Andante* que é seguido por cinco variações com final em *da Capo* ao Tema ("fin al tema"). Tratar-se-ia, portanto, de uma obra, como mínimo, para duas flautas, violino e guitarra.

1.6.4. Outros conjuntos de câmara

Os trios para flauta, violino e guitarra são sobre as canções *La Zaragozana*, *Cancion de la Tinta* e um *Jarave*. No caso de *La Zaragozana* existe um acompanhamento para guitarra nas Pastas Vermelhas (60r) e, à parte, as partes de flauta e violino (Folhas Soltas). As três partes formam o trio para flauta, violino e guitarra em 3/8 e Ré M. Esta situação coincide com os outros dois trios, um deles sobre a *Cancion de la Tinta*, em que aparece o acompanhamento para guitarra à parte nas Pastas Vermelhas (93v) e as partes de flauta e violino em Folhas Soltas. E o último é o *Jarave*, cuja parte de guitarra aparece em 60v e as de violino e flauta nas FS. Em Dueñas (2010) lemos que os *jarabes* são danças populares mexicanas, perseguidas pela inquisição no século XVIII, cujos documentos mais antigos remetem para a zona oriental do México, concretamente Puebla e Tlaxcala. Herrera (2007) nota que as partituras mais antigas de jarabes não têm letra, igual que esta do Arquivo Valladares.

1.6.5. *Polaca de Guitarra con acompañamiento de flauta o violin*. FS

Também está o duo para flauta ou violino e guitarra intitulado *Polaca de Guitarra con acompañamiento de flauta o violin*. São três fólios sem numerar dentro do bloco de partituras das Folhas Soltas em

que também figura anotada a *Cancion de la Tinta*. É um duo interessante dentro do nível amadorístico do fundo.

1.6.6. Acompanhamentos sem melodia

Finalmente, aparecem dois acompanhamentos para guitarra sem que pudéssemos achar as melodias correspondentes: 1) *Acompañamiento a los Rigodones 1º, 2º*. 61r. e 2) *Acompañamiento al Vals de la Opera la Lucrecia Borgia*. [G. Donizetti] 93r.

1.7. Música para duas guitarras

Trata-se de três duos para guitarra de Ferdinando Carulli. Dois deles estão copiados completos, os n.º 4 e n.º 5, mais um terceiro (78r), n.º 6, que está incompleto. Integram uma coleção intitulada *Six Petits Duos dialogués pour deux Guitares*, publicada em Paris por Carli em 1812. Torta (1993, p. 110-114) indica que esta coleção foi publicada posteriormente por Breitkopf und Härtel (Leipzig), Lemoine (Paris) e Bachmann (Hannover). Estas obras deixam ver o interesse guitarrístico pelas obras que se publicavam, o acesso a elas e a necessidade de tocar com outros guitarristas. Não são as únicas obras de Carulli que se acham no AV, há mais três obras para guitarra, um estudo, uma marcha e um tema com variações suscetíveis de serem obras do prolífico napolitano. O estudo (Andante, 117r) está confirmada, as outras duas (Marcha, 117r e Andante mosso, 117v-199r) são hipóteses não confirmadas. A localização destes duos para guitarra no fundo guitarrístico do Arquivo Valladares é nos fólios 78r, 80r, 80v, 81r, 81v, 82r, 82v, 83r e 83v das Pastas Vermelhas com esta disposição:

Duo 3.º Largo. 78r.

Tres duos para guitarra por F. Caruli. Guitarra 1ª. 80r.

Guitarra 1ª. Duo 1.º, Largo. Rondo. Allegretto. 80v.

[continuação] *Duo 1.º: menor*. 81r.

Duo 2º, Largo. 81v.

Tres duos para guitarra por F. Caruli. Guitarra 2ª. 82r.

Guitarra 2ª. Duo 1.º. Largo. Rondo. Allegretto. 82v.

Duo 2º, Largo. 83r.

[continuação] *Duo 2.º, menor. Duo 2.º, Largo. 83v.*

2. MÚSICA PARA VOZ E GUITARRA

2.1. Canção em francês

2.1.1. La Douleur. Chansonnette. 91v

Rascunho riscado da melodia duma canção em francês não identificada. Letra na partitura:

Viens ange adoré de sensible calmer
la terrible douleur de un amant...

2.2. Canção em castelhano

2.2.1. Cancion del Serení. [R. Carnicer] 61r

Rascunho de partes de canto e guitarra sem acabar e sem letra (ver nota 61r. Vals). Fragmento de uma cópia da obra de R. Carnicer publicada por B. Wirmbis em 1825, na *Colección General de Canciones Españolas y Americanas*, com o número 12. Esta canção, junto de outras três (*El Julepe*, *El Chairó* e *La Currilla*) aparecia anotada num catálogo realizado pelo compositor ca.1819 e que está perdido (Alonso, 1998, p. 122-123). Esta canção também se introduziu, anos depois e junto a *El Currillo*, na ópera italiana *La Casa disabitata* (Alonso, 1923): "Em 1835, Masarnau nos informa desde *El Artista* que *El serení* y *El Currillo* se intercalaron en la ópera *La Casa disabitata*, cantadas por la Manzocchi. En ese mismo año, Carnicer escribía para la Manzocchi *La criada* y en 1836 *El no sé*".

2.2.2. Siempre Natica te quiero. 63r

Rascunho de canção sem acabar, só está a melodia e esta letra:

Siempre Natica te quiero
i, sensible, tu me adoras.

por que lloras tanto ahora
cariñoso, mi lucero,
dueño mio, dueño mio.

2.2.3. *El Delirio. Cancion.* 86v e 87r

Não se trata da canção de M. Rücker publicada com o número 17 da coleção *Colección General de Canciones Españolas y Americanas*, por Wirmbs nos anos 1824-25, com 25 números no total, alguns dos quais já temos tratado neste e noutros arquivos galegos (8. *El Caramba*, 12. *El Serení*, 16. *El Landún*). Esta é uma outra canção, com outra letra, outra melodia e um acompanhamento simples de guitarra, em 4/4 e Dó M. Existia uma ópera cómica francesa intitulada *El Delirio*, cujo libreto em castelhano foi publicado em 1802, em Madrid (Berton, 1802). Mas a letra desta canção não aparece nesse libreto. A nossa letra diz:

Yo vivia tranquilo y felice
cuando vi tu sin par hermosura
la inocencia y candor que natura
a ti sola en extremo cedió.
Desde entonces con ansias mortales
busco alivio al dolor que padezco,
mi existencia termina y perezco,
oye tu anjel santo, mi amor.

2.2.4. *A una inocente zagala.* 87r

Esta, a anterior e a seguinte, todas três escritas em 4/4 e Dó M, são canções com acompanhamentos muito simples na guitarra, propícios para o desfrute do canto sem complicações no instrumento acompanhante. Talvez tiveram o propósito de iniciar a principiantes no acompanhamento da voz.

A una inocente zagala
linda y pura como el sol
la prodigo con ternura
las caricias de mi amor.

La pregunto si me quiere
y abrasada de pasión
yo te amo, me responde
llenandose de rubor.

2.2.5. *Cancion de Abelardo*. 88r

Consultado o manuscrito de M^a Luisa Bouchy (Puget, ca.1830) reconhece-se a melodia de Loïsa Puget, ademais coincidem compasso e tonalidade, mas há bastantes diferenças tanto na melodia quanto no acompanhamento. A letra também é diferente, ainda que parecem estrofes de um mesmo poema:

Te acuerdas Abelardo
del venturoso dia
que darte el alma mia
asta morir juré.
Te acuerdas bien amado
que al oir mi juramento
en todo el firmamento
el trueno retumbó.

Acuerdate Abelardo
del venturoso dia
que amas con porfia
mi tierno corazon.
Por Dios te ruego dueño
no olvides a la güena
recuerdos alagüeños
lo triste de mi pasion.

PV, 88v.

Caderno M. L. Bouchy/Puget

A história de Heloísa e Abelardo conta-se no *Historia Calamitatum*, uma das primeiras obras autobiográficas da Europa, escrita em latim pelo filósofo francês Pedro Abelardo (1079-1142) no século XII, onde através das cartas relata a sua desgraçada história de amor. A explicação filosófica, do também francês F. R. Chateaubriand, desta antiga história real convertida em lenda traduziu-se ao castelhano e publicou-se em 1806, na imprensa de *La Hija de Ibarra*, em Madrid (Chateaubriand, 1806, p. 113-120). Pela biblioteca da família Valladares sabemos que eram amantes da literatura francesa, onde Chateaubriand, Lamartine e outros autores franceses eram leituras habituais. Ademais, no AV conserva-se um exemplar do método de violino *L'Art du violon ou Division des Ecoles choisies dans les Sonates Italiennes, Françaises et Allemandes* de S. B. Cartier, datado em 1798. Também se conserva, junto ao piano-forte familiar, a

flauta de Sergio Valladares, do construtor Michel Amlingue, que trabalhou em Paris entre os anos 1782-1830 e fornecia flautas ao exército francês (Orjais e Rei-Samartim, p. 20). A proliferação de literatura francesa na Galiza dos primeiros anos do século XIX, antes da guerra de 1808, é notável. Por tudo isto supomos que o interesse familiar pela literatura e a música remonta-se, no mínimo, ao pai dos Valladares, José Dionisio Valladares (Graba, 1787 - Berres, 1864).

Na BNE conserva-se um texto intitulado *Canción Nueva de Abelardo y Eloísa*, datado em 1847, em que também figura *Canción de la Hermosa Corina a la ingratitud de Osbaldo* [será esta a nossa *Canción de la Corina* (?)]. O filósofo alemão Ludwig Feuerbach (1804-1872) também tratou o tema em escritos de juventude, e o compositor Isidoro Hernández (1847-1888) estreou em 1870 *Abelardo y Eloisa, juguete cómico-bufo en un acto*, com letra de Juan J. Chazarri. A história de Heloísa e Abelardo teve uma enorme divulgação de maneira popular e erudita, como lenda e também como canção, como manifesta este parágrafo do escritor Armando Palacio Valdés (1853-1938) em Palacio (2005, p. 275):

Era mi tía un ser ideal y poético, era una entusiasta sentimental, era una cascada romántica, era un bosquecillo donde se arrullaban las tórtolas. Gastaba sortijillas en el pelo pegadas con goma a las sienes; tocaba la guitarra y cantaba melodías delicadas de ritmo quejumbroso: canciones de los buenos tiempos de amor y poesía que en nada se parecen a los couplets desvergonzados que hoy escuchamos por todas partes. Entonces las grandes pasiones amorosas históricas o fingidas servían a los músicos anónimos para componer melodías tristísimas. Había una canción de Abelardo y Eloísa, había otra de Chactas y Atala. Ambas retengo en la memoria y suelo tararearlas cuando me siento desengañado y melancólico.

2.2.6. *Cancion sacada de la Opera La Estrangera*. 89v

Canção para canto e guitarra, em 4/4 E Dó M, com letra em castelhano, que não faz parte da ópera de Bellini que figura no título:

Sal, ai, del pecho mio
sal luego amor tirano

y apaga el fuego insano
que abrasa el corazon.
Bastante el alvedrio
lloró sus crudas penas
esclavo en las cadenas
que hoy rompe la razon.

O poema, intitulado *El despecho* é de Juan Meléndez Valdés (1754-1817), poeta da Extremadura. Alonso (1998, p. 151) explica que "Este poema de Meléndez, *El despecho*, fechado em 1782, fue puesto en música por un autor anónimo en una pieza publicada como *Canción española sobre un tema del terceto de La Straniera*, con acompañamiento de piano-forte, cuya plancha parece ser del grabador Wirmbs, que se vendía en la librería de Hermoso" (DdAM, 1832). A nossa canção pode ser cópia do arranjo para acompanhamento de guitarra dessa obra de autoria indeterminada. Alonso frisa o facto de a canção ser atribuída a Bellini e o certo é que essa ópera, em que abundam as passagens em 4/4, contém alguns fragmentos semelhantes que também nos chamaram à atenção, tais como o da cena IV do 2.º ato, na ária de Valdeburgo "Meco tu vieni...", em que o ritmo melódico é semelhante. Neste senso, ainda que falando da canção que sobre este mesmo poema compôs Sobejano Ayala, Alonso confirma: "El tono elevado de este poema se corresponde con una melodía de clara influencia italianina, operística".

2.2.7. *Un aDios! Cancion.* 90r., 90v e 91r

Trata-se da canção de Sebastián Iradier publicada em 1840 na sua *Colección de Canciones Nuevas Españolas con acompañamiento de piano-forte*, da qual a nossa obra é a número 3 (Alonso, 1998, p. 313). Nesta versão está sem realizar o acompanhamento para guitarra, só apontado na introdução e na coda. A melodia, com a sua letra, está toda transcrita em 4/4 e possivelmente Fá M. Vê-se que é um trabalho que foi esquecido ou abandonado. Esta obra está completa em *El Adios* dos fólhos 104v e 105r, coincidem letra e melodia com versões diferentes no acompanhamento que explicamos mais para a frente. A

obra acha-se completa também no Arquivo Canuto Berea (M-613/36 e M-613/37). A letra:

Que da á Dios Alambra bella
del placer grata mansion
que guardas en tu recinto
la prenda del corazon.
A Dios morisca ventana
que escuchaste nuestro amor
siendo mudo y fiel testigo
del mas puro y tierno ardor.
A Dios Elvira del alma
á Dios para siempre á Dios
á Dios para siempre á Dios
sí, sí, para siempre á Dios.

2.2.8. *El curro marinero*. 92r e 92v

No AV há no mínimo três canções com o mesmo título e letra, são de Iradier, Gomis e Ronzi. Comprovamos que esta versão é a de Ronzi pela partitura do Arquivo Canuto Berea, datada em 1832 e posta para guitarra na tonalidade de Sol m, mais própria do piano. A versão manuscrita para guitarra do ACB está no mesmo tom (Sol m) que a partitura editada por Bonoris e Wirmbis para voz e piano (ver ACB). O acompanhamento da guitarra procura manter a mesma forma que o de piano, tomando o movimento dos baixos da mão esquerda e adaptando a mão direita à guitarra. Parece realmente uma cópia de alguma edição preparada para piano e guitarra, do costume na época. A versão do AV é diferente, está em Mi menor e o acompanhamento está mudado, não simplificado, pois nas duas versões é simples e adaptado a amadores para poder cantarem e tocarem ao mesmo tempo, mas os baixos dirigem-se de maneira diferente e a sua combinação com os acordes também faz pensar num adaptador diferente. A mudança de tonalidade é uma vontade de adequação a uma voz ou vozes de pessoas concretas, como podiam ser quaisquer dos membros da família Valladares. A letra do copista é conhecida dentro das pastas vermelhas do AV. Poderia ser que na família Valladares houvesse o costume de adaptar a tessitura e os acompanhamentos das obras às

necessidades familiares, um cultivo sério e razoado da música de salão e das atividades musicais no âmbito doméstico.

A respeito da letra desta canção e as suas sequelas, consultamos um ilustrativo trabalho (Almanaque, 2014) onde se informa de uma notícia no *Diario de Avisos de Madrid* de 1833 a mencionar a subscrição de várias obras, entre elas *El curro marinero*. Uma outra notícia publicada no *El correo de las damas*, de Madrid, do 14 de novembro de 1835, onde já aparece ligada ao compositor Ronzi. E, finalmente, o curioso comunicado publicado na *Revista española* em que se relata a polémica provocada por causa da interpretação desta obra de Ronzi. Durante a década de 1830 circulam separadamente duas versões da letra desta canção, por um lado está a versão séria e, por outro, a picaresca ou satírica. A letra da canção de Ronzi conservada no AV é a picaresca, pelo que achamos que aquele altercado tenha sido provocado por esta letra, a causa da pressão exercida, segundo o comunicado, por uma única pessoa, mas que bastou para organizar um problema que teve de ser resolvido entre o auditório e as autoridades (Almanaque, 2014). Aqui deixamos a picaresca letra das canções contidas no AV e no ACB:

Es mi curro marinero
y cuando sale a la mar
es tan solo en mi barquilla
donde suele navegar.
Los dos a la par bogamos
y la barca empieza a andar
ai ai ai ai
boga mas currillo mio
que me empiezo a marear.

Ay que siento la congoja
de este maldito vaiven
mas no importa, curro mio,
a bogar vuelve otra vez.
Los dos boguemos a un tiempo
lleva, currillo, el compás:
boga bien, currillo mio
que me vuelvo a marear.

Mira, currillo, que temo
se levante un temporal;
mas si quieres que sigamos
yo no me canso jamas;
ya estamos cerca del puerto
no pierdas curro el compas
despacito, curro mio,
que me vuelvo a marear.

2.2.9. *Cancion en el Drama D.^a Blanca de Navarra compuesta y dedicada a D. Nicanor de San Roman. Por el Joven Sobejano. Poesia de D. Y. García Ontiveros. 94r e 94v*

Ignacio García Ontiveros é o autor do drama *Doña Blanca de Navarra*, publicado em Madrid por Cruz González, em 1839. Respeito do autor, "el Joven Sobejano" é provavelmente José Sobejano Erviti (1819-1885), o filho de José Sobejano Ayala (1791-1857), ambos os dois músicos e compositores (Cascudo e Casares, 1999). Talvez a cantora Carmen Sobejano tenha algo a ver com os anteriores. Sobejano filho deveu realizar, para além das óperas nomeadas em Cascudo e Casares, esta que aparece no AV, escrita em 3/4 e Sol M com letra sobre o drama de García Ontiveros. Houve uma outra *Blanca de Navarra* posterior publicada em 1866: *Doña Blanca de Navarra: drama histórico en tres actos y en verso: estrenado con extraordinario aplauso en el Teatro de Almería, la noche del 9 de Diciembre de 1865 / original de Don Francisco Iribarne Iribarne*, ed. Mariano Álvarez, Almería, 1886 (consulta na Biblioteca Virtual de Andalucía no catálogo em linha com data 23/03/2016).

A letra da canção de Sobejano Erviti conservada no fundo guitarrístico dos Valladares:

Si es mi destino la muerte
tranquila la espero ya,
que hartos en el mundo he vivido
para sufrir y llorar.
Madre de Dios,
piedad, piedad.

Si en esta mansion obscura
llegases a penetrar,
mi Henrique, cuanto he sufrido
sus piedras te lo diran.
Madre de Dios,
piedad, piedad.

2.2.10. *Cancion de la Copa Amarga*. 95r e 109r

Escrita em 4/4 e Lá m, volta a aparecer em cópia mais limpa no fólio 109r. Como vem sendo a característica deste fundo, o acompanhamento é funcional, apto para guitarristas principiantes e perfeitamente adaptado às melodias. Há uma letra, coincidente com o primeiro verso, publicada em Barcelona como folha volante com o título de *Mi primer amor* (1º verso: "Cuando pisé el umbral de mi existencia") em Azaustre (1982, p. 132). As duas letras conservadas variam nalgum pormenor:

f. 95r:

Cuando pisé el umbral de la ecsistencia
la copa amarga del pesar vevi,
llena la mente de adorados sueños
un delicioso eden gozar creí.
Sencilla el alma y el corazon ardiente
do quiera yo amor advertí
y el cruel rigor con infausta desventura
con mil tormentos, triste yo sufrí.

f. 109r:

Cuando pise el umbral de la ecsistencia
la copa amarga del pesar bebi
llena la mente de adorados sueños
un delicioso eden gozar creí.
Sencilla el alma y el corazon ardiente
do quiera triste yo amistad vertí,
ya su placer abandonado al pecho
ingratitude y engaños mil sufri.

O facto de haver duas versões da letra dá a entender que foram copiadas de diferentes fontes. Se a música, junto da letra, era publicada em folha volante, poderia levar anotações muito elementares de acordes, que depois a família Valladares transcreveria em notação moderna. A singeleza dos acompanhamentos poderia ser devida a uma transcrição literal dos esquemas harmónicos das folhas volantes, mas também poderia responder a uma vontade didáctica do intérprete arranjador que ensinava aos filhos e filhas.

2.2.11. *No te acerques a la urna. Largo. 96r*

Canção em 4/4, em tom de Dó M, com indicação de tempo *Largo*, da qual só está anotada a melodia e a letra, sem deixar espaço para o acompanhamento. Não coincide nem com a versão de Franz Schubert (D. 688, n.º 1) composta em 1820, nem com a de Giuseppe Verdi (6 *Romanze*, n.º 1) composta em 1838. Esta é mais uma melodia, em estilo italianizante, composta sobre uma versão em castelhano do poema do veneziano Jacopo Vittorelli (1749-1835). A letra anotada:

No te acerques a la urna
que mis cenizas encierra,
no profanes tu la tierra
que mi dolor consagró.
No quiero tus lamentos
y olvida tu quebranto,
de que le sirve el llanto
al triste que murió.

Porque adornas perjuro
con la inocente Rosa
esa funesta losa
que mi dolor sintió.
No quiero...

2.2.12. *El amor sin objeto*. 97r e 110v

É uma canção em 4/4 e Lá m com uma parte em Dó M, com letra do poema do escritor e político galego Nicomedes Pastor Díaz Corbelle (1811-1863), defensor do iberismo. A melodia, bem traçada, tem esse sabor italianizante, que já temos visto noutras canções, acompanhado da singeleza dos acordes. Figuram também espaços em branco para uma segunda e terceira estrofes que não chegaram a ser escritas. Na publicação póstuma das obras completas deste autor, por Manuel Tello em Madrid, em 1866, no seu segundo tomo aparece este poema seguido de uma nota de rodapé que reproduzimos a continuação: "La composicion que sigue, escrita cuando el autor no contaba todavía diez y siete años, corre manuscrita, impresa y puesta en música con muchas alteraciones, versos y estrofas enteras que no son de su autor. Por eso la publica tal como entonces la escribió, si bien con la misma incorreccion y descuido de aquella edad". Isto poderia explicar tanto o espaço deixado para uma segunda e terceira estrofe, que poderiam ser de autoria e uso popular, quanto o vazio uma vez certificada a autoria das duas primeiras estrofes. A letra conservada no AV:

Vanamente mis ojos inquietos
 por do quiera se tienden y jiran,
 vanamente mis labios suspiran
 exalando su funebre ardor.
 Soledad espantosa me cerca
 noche eterna mi pecho a cubierto
 para mi todo el mundo es desierto
 pues que nayde responde a mi amor.

No fundo guitarrístico dos Valladares existe uma outra versão desta canção, escrita por uma pessoa diferente, que se acha no fólio 110v. Se bem a harmonia coincide, esta segunda versão introduz algumas diferenças melódicas e também no acompanhamento.

2.2.13. *Yo adoré*. 97v

Canção para voz e guitarra em 4/4 e Dó M. Letra:

Yo adoré, fui desgraciado
 juré no amar jamas
 y tus ojos me obligaron
 al juramento quebrar.

2.2.14. *Nueva canzonetta. El Desengaño. 1840.*
 [Federico Moretti] 98r

Celsa Alonso recoge que esta canção faz parte da coleção *Twelve Spanish songs with guitar accompaniment*, publicadas em Londres em 1812 (Alonso, 1998, p. 96):

En efecto, Moretti había publicado en Londres, tras la Guerra de Independencia, una colección: Doce Canciones Españolas, con acompañamiento de guitarra, op. 24, compuestas y dedicadas a su amigo el Conde de Fife, por el Brigadier don Federico Moretti, coronel de la Legión de Voluntarios Extranjeros, Académico filarmónico de Bolonia, Socio de los Reales Conservatorios de Música de Nápoles. Arregladas para el piano-forte por don Manuel Rückert (London, Printed by Clementi, Banger, Collard, Davis & Collard, Op. XXIV), que han sido reeditadas, en facsímil, por Brian Jeffery. Las canciones que integran el álbum de Moretti debieron escribirse en España durante o antes de la Guerra de Independencia, y están dedicadas a un aristócrata inglés. James Duff, conde de Fife, también fue oficial de la armada española, miembro de la Legión de Voluntarios Extranjeros como Moretti, y debió compartir el gusto por la música y danza españolas con el italiano. Quizá llevó personalmente a Londres la copia manuscrita de las mismas, según Jeffery. Aunque la edición londinense es de 1812, en España la colección se comercializó algo más tarde, pues se anunció en el Diario de Avisos de Madrid el 17 de diciembre de 1816, junto a la obertura del Licenciado Farfulla, arreglada por Moretti para guitarra, y para forte-piano y violín ad libitum por Manuel Rücker, y doce valeses arreglados para flauta sola. Wirmbis pudo traer las planchas consigo cuando viajó a España y comercializó aquellas canciones en Madrid. Así es que, cuando su primer aprendiz, el grabador León Lodre (ca.1802-1850), estableció en 1822 su propio taller de grabado musical y en 1829 un almacén de música, utilizó las planchas de

Wirmbs y volvió a publicar esta obra con el título de Primera Colección de Canciones Españolas.

No manuscrito do AV esta partitura leva a data de 1840, que pode querer indicar a altura em que foi realizada a cópia, e não a data de publicação da obra, que como vemos é mais antiga. A letra do manuscrito do AV diz:

Ya de este mundo falaz
quisiera estar separado,
que harto tiempo me ha engañado
para en el poder vivir.
Ya mi corazon sensible
llama con ansia á la muerte,
ya su mal hadada suerte
no le es posible sufrir.

2.2.15. *El Desprecio. 1840 Junio. 98v*

Contém a mesma data que a anterior, com precisão do mês, junho 1840, e tem um título e uma letra que evocam toda a antedita coleção de Moretti. A música não difere da anterior obra, está escrita na mesma tonalidade, leva introdução para guitarra e está copiada pelo mesmo copista à volta da página. Sem poder confirmá-lo, poderia esta obra ser também da autoria do Moretti? No *Diario de Madrid* aparece publicada uma canção intitulada *El desprecio del amor* em 1815, sem indicação de autor (García Antón, 2017, ap. II). A letra da versão do Arquivo Valladares:

He llamado a tu ventana
mi sultana
siempre fiel a mi pasión
y enojado me despido
que dormido
encontre tu corazon

No esperes, no, que tu mano
vuelva ufano
y enamorado a buscar

clavando del foso oscuro
sobre el muro
una escala en que bajar.

2.2.16. *Barquerola. Compuesta y dedicada a D. P. de la Puente Apezechea. Por D. J. M. Ciebra. 99r e 99v*

José María de Ciebra, guitarrista sevilhano, grande improvisador e compositor de uma ópera estreada em Paris em 1853, dedicou-se à guitarra logo de deixar a carreira de Direito (Suárez-Pajares, 1999j). Esta canção em 6/8 e Lá m pode ser a referida por Suárez-Pajares como *A Spanish Barquerola*. Foi publicada pelo próprio autor em 1839 em Londres como *A Spanish Barquerola with accompaniments for the Piano Forte, or Spanish Guitar* (Ciebra, 1839). Voltaremos a encontrar esta obra no fundo de música de Ortigueira, propriedade da família de Jesus Ínsua Yanes. A letra tem mais 3 estrofes:

[Estrivillo. Andante marcato.]
Voga, voga mi dulce barquilla
ya a la orilla conduceme, ya
voga y cruza la rauda corriente
que impaciente mi Elisa estará.

[Copla. Andante moderato]
Pescadora muy mas bella
que la estrella del amor
al cariño se constante
de tu amante pescador.

2.2.17. *Una Sombra. Cancion con acompañamiento de Guitarra por Don Rafael Botella. Letra de don Francisco G. Elipe. Andante sostenuto. 100r e 100v*

Parece uma cópia da versão que achamos no ACB, datada da segunda parte do século XIX, escrita também em 4/4 e Fá m. Nós achamos que, ainda na segunda metade, a datação possível será mais perto dos meados que dos finais do século XIX. Falta-lhe a introdução

de guitarra que, na partitura do ACB, é uma antecipação do tema que depois leva a voz. O resto do acompanhamento, toda a melodia e letra, e até a disposição dos compassos e a distribuição da música nas duas páginas coincidem completamente com a cópia do ACB. A existência de cópias exatas põe de relevo a também existência de variações nas cópias das partituras, as quais podem ter vários motivos: 1) fazer a escritura de cor, o copista escreve aquilo que está a lembrar e não aquilo que está a ver, 2) a vontade do copista guitarrista de imprimir o seu gosto na música copiada, 3) é uma variação da anterior, a vontade do próprio compositor de mudar a sua obra, e 4) a cópia de cópias que passaram por algum dos processos anteriores. A letra das primeiras estrofes:

En vano muger perjuro
con encono odiarte intento,
en vano mi pensamiento
alejarse quiero de ti.
En ti mi mente se agita
inquieta en la noche silenciosa
y cual sombra vagarosa
ay te miro al redor de mi.

2.2.18. *Cabatina en la Opera La Gazza Ladra del mro. Rosine para guitarra.* 101r, 101v, 102r, 102v e 103r

É um arranjo para voz e guitarra, em 3/4 e Mi M, sem indicação de autor, da cavatina "Di piacer mi balza il cor" da ópera *La Gazza Ladra* de Gioacchino Rossini. A letra está em castelhano:

El placer rebosa en mi,
gozaré del bien mayor,
al amante, a mi señor
juntamente vere aquí.
Yo los veré, yo los veré...
Y no así me estrechara
otro, el otro, ah que placer.

2.2.19. *El Adios. Andante*. 104v e 105r

É cópia completa e limpa da mesma canção que aparece nos fólhos 90r, 90v, 91r. Como já dissemos, trata-se da canção de Sebastián Iradier *Un adiós* (Alonso, 1998, p. 313). A introdução do acompanhamento de guitarra é a mesma que na versão anterior, mas completada e transportada à 8ª grave. Ao começar a voz, o acompanhamento (que falta na versão anterior) desenvolve-se por harpejos de colcheias. A peça acaba com uma coda para guitarra. É a mesma que se acha no ACB (M-613/36 e M-613/37) está no mesmo tom, mas tem diferente realização do acompanhamento.

Quede a Dios Alhambra bella
del placer grata mansion
que guardas en tu recinto
a la prenda del corazon.

2.2.20. *Cancion en la Opera del Pirata por el Mtro. Bellini. Andantino*. 105v e 108r

A obra, em 3/4 e Ré m com uma parte em Ré M. De factura simples, o acompanhamento sem dificuldades técnicas realiza a sua função rítmica e harmónica sob a melodia. É uma canção sobre o conhecido poema do estremenho José de Espronceda (1808-1842), *El Pirata*, cujo primeiro verso começa: "Con diez cañones por banda". Naturalmente, não se trata da ópera de Bellini. Aparece mencionada como a canção romântica do "El Pirata" de Espronceda nas memórias de Julio Nombela y Tabares (1914, p. 12):

Tocaba la guitarra, cantaba con donaire alegres tonadillas y no se desdeñaba, á pesar de su jovialidad, de entonar las melancólicas canciones que por entonces gozaban de boga, y que había enseñado á mi madre, al mismo tiempo que á acompañar su canto con la guitarra.

Las canciones á que aludo eran el *Triste Chactus*, *Madama Lavalliere* y el *Paracleto*, mezclando con ellas las patrióticas, entre las que figuraba en primer término *Zaragoza inmortal por su*

nombre, y las románticas, como el *Pirata* de Espronceda, que era la última novedad poética y musical.

O texto é narração da infância de Nombela, entre os anos 1836 a 1850, portanto, na primeira metade do século XIX. Julio Nombela, mais conhecido pela sua atividade literária e jornalística, publicaria em 1860 um *Manual de Música* na imprensa de Carlos Bailly-Bailliere, em Madrid. Este autor é citado por Julio Caro Baroja (1990, 61) e por Celsa Alonso (1998, p. 220). A letra de Espronceda na versão do AV:

Navega, velero mio,
sin temor,
que mi enemigo navio
ni tormenta, ni bonanza
tu rumbo a torcer alcanza,
ni a sugetar tu valor.

Veinte presas
hemos hecho
a despecho
del Yngles
y han rendido
cien naciones
sus pendones
a mis pies.

Que es mi barco mi tesoro,
es mi Dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi unica patria, la mar.

No Arquivo Canuto Berea acha-se a cavatina "Nell furor della tempeste" (M-613/26) da ópera *Il Pirata* de Bellini. Se esta obra era conhecida na Galiza, é possível que de algum modo pudesse ter ajudado à confusão do copista. Na Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (BVMdC, Espronceda) pode ler-se o poema completo que foi publicado num volume de poesia em 1840. Na cronologia do autor indica-se que o poema já tinha aparecido em 1838, no primeiro

número da revista *El Artista*. Também no fundo de Pintos Fonseca acha-se uma outra versão manuscrita desta canção intitulada *El Pirata*. Barquerola con acompañamiento de guitarra, cópia da publicada por Carrafa. Esta versão difere muito da de Valladares e é comentada na descrição do fundo do Museu de Ponte Vedra.

2.2.21. *Cancion cantada en la comedia La Segunda Dama Duende*. Vivo. [Basilio Basili] 106v

Celsa Alonso (1998, p. 341) indica que: "Basili publicó, en versión para canto y piano, las siguientes canciones, aparte de las señaladas: [...] *Canción aragonesa* cantada en la obra *Segunda Dama Duende* que popularizó Matilde Díaz (Carrafa)". Na Biblioteca Digital da BNE há registadas três versões desta canção. Duas delas incluem no título a cantora Matilde Díaz, uma destas está editada para voz e piano e impressa por Carrafa, a outra é um manuscrito adaptado para voz e guitarra e datado de ca.1834³³⁹. A versão do fundo Valladares não é cópia desse manuscrito para voz e guitarra, em que variam o acompanhamento, a introdução e o final. De novo, a família Valladares conserva uma adaptação diferente em 3/8 e Mi M. O texto desta versão aparece na comédia de Ventura de la Vega. No *Boletín Bibliográfico Español y Estrangero* (1843b, p. 267) anuncia-se a venda da coleção intitulada *Teatro moderno estrangero*, de nove tomos, uma coleção de comédias na moda da época. No tomo 7.º contém *La segunda dama duende, en tres actos; traducida por don Ventura de la Vega*, junto com outras comédias. A letra desta canção acha-se no *Acto II, Escena 7*, e canta-a a personagem de Leonor³⁴⁰.

Letra da canção conservada nesta partitura:

Han sonado tres palmadas
y es cerca de anochecer,
y te pones tan deprisa

³³⁹ Basilio Basili, *Cancion Aragonesa Cantada por la Señora D.^a Matilde Diez en la Segunda Dama Duende arreglada para Guitarra*, ca.1834 (BNE, cota: MP/3175/24). A terceira das versões na BNE, posta para voz e guitarra, é bem curiosa pois a melodia decorre toda ela uma 3.^a superior até ao final.

³⁴⁰ Uma cópia em linha desta comédia acha-se na Biblioteca Virtual do Instituto Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com (11/08/2016).

el manto y el guardapiés.
Donde vas, niña?
Madre, no me riña
que voy a rezar
a la Virgen del Pilar.

2.2.22. *Despacio viene la muerte*. 107v

É uma canção em 4/4 e Ré m, sem indicação de autoria, que aparece no drama *El Trovador* de Antonio García Gutiérrez (1813-1884). Nós consultamos a edição publicada em Saragoça em 1839, impressa por Juan Repilando. Esta letra aparece em boca da personagem Manrique, na primeira cena da "Jornada quinta. El suplicio". A música do AV contém uma introdução de guitarra e a letra:

Despacio viene la muerte
que está sorda á mi clamor,
para quien morir desea
despacio viene, por Dios.
Adios Leonor...

No llores si a saber llegas
que me matan por traidor,
que el amarte es mi delito
y en el amor no hay baldon.
Adios Leonor...

2.2.23. *Canciones para guitarra. El trovador*. 110r

A letra desta canção em 4/4 e Sol M, entre outras do fundo musical dos Valladares, foi divulgada em folhas volantes, das quais na Biblioteca Geral da USC conserva-se um volume factício, com literatura de cordel, em que aparece este romance. Trata-se do poema intitulado *El Trovador*, cota: RSE.FOLL XII/74 e foi publicado em 1847, em Madrid. Não tem a ver com o drama de García Gutiérrez antes citado. A letra:

Un tiempo fue que en citara
sonora gloria un trovador cantó,

brilló en la lid su espada vencedora
y lauros mil a la beldad rindió.
Ora infeliz en llanto y desventura
trocó su bien en malhadado amor,
tu que cruel causaste su amargura
ten ay piedad del triste trovador.

Por Alonso (1998, p. 189) sabemos que uma outra canção para voz e piano intitulada *El Trovador* acha-se no "álbum titulado Cancionero popular y político español de la primera mitad del siglo XIX (Leipzig, Brockhaus, ca.185?), que se encuentra en la biblioteca del Conservatorio de Madrid y que contiene arreglos para piano de piezas de procedencia popular, cantos patrióticos para voz y piano, y obras muy conocidas".

Nessa mesma coleção, seguramente pelo carácter político que indicado no título, estão incluídas algumas obras representativas de outros territórios como Galiza (n.º 8 *La jota gallega*; n.º 19 *La molinera*), Valência (n.º 13 *La Valenciana*; n.º 23 *Baile valenciano de la pandereta*), Andaluzia (n.º 9 *Jaleo de Jerez*) e naquela época Biscaia a representar o País Basco com um carácter próprio e diferenciado (n.º 15 *Canción carlista con algo vizcaíno*) e Marrocos (n.º 11 *Baile marrueco*). Ademais dos hinos patrióticos (n.º 16 *Himno de Riego*) e canções carlistas.

2.2.24. *Canción de la Ausencia*. 111r

Escrita em 4/4 e Lá m, esta cópia está assinada por M. V., isto é, Marcial Valladares. A assinatura figura em pequeno, na parte de baixo da página, ao final da letra. Se fosse uma composição própria, o autor teria assinado na mesma altura do título da obra, e escrito "por M. V.", como se pode comprovar noutro exemplo deste arquivo.

No *Boletín Bibliográfico Español y Estrangero* (1843a, 142), regista-se uma canção *La ausencia: cancion nueva con acompañamiento de piano-forte y arpa* com texto de Juan del Peral, poeta que está neste fundo como tradutor de *El compositor y la estrangera* (1837) e música do Maestro Espin, publicada em Madrid, e à venda na livraria de Boix e no armazém de música de Lodré. Mas

não nos é possível compará-la com a nossa para ver se se trata da mesma. Ademais nesse mesmo número do *Boletín* anuncia-se, na página 133, o drama *Una ausencia*, de Ventura de la Vega. Não sabemos se têm alguma relação a obra dramática com a canção. Para além disso, no catálogo da *Unión Musical Española* (SGAE, 2000) detectamos várias obras de título semelhante ainda que todas do final do século³⁴¹. As primeiras estrofes da letra:

Lejos ya del bien que adoro
nada hallo sino tristeza
sin que objeto de belleza
pueda mi dolor calmar.

Abatido y sin consuelo
ya no puedo, no, vivir
y en un continuo gemir
llego la vida á olvidar.

2.2.25. *Cancion a la Negra Nube con acompañamiento de Guitarra*. 112v

Como a anterior, está copiada e assinada a cópia por Marcial Valladares. Está escrita em 4/4 e Ré m. A música inclui indicações de dinâmica e agógica: de *pp* a *ff*, com indicação *cres.*, *morendo* e *retardando*. Entre esta canção e a anterior situa-se a valsa composta por Marcial Valladares, coincidem em letra, tinta, qualidade do papel e limpeza da cópia, as três estão assinadas com M. V., mas a diferença na colocação das assinaturas, a da valsa para guitarra na altura do título, a das canções no fundo da página, e a falta do "por" que revela a autoria da composição, fazem pensar que só a valsa é composição própria de Marcial Valladares, e as canções são cópia da sua mão, como aparece também na obra para violino e piano de Juan Courtier, conservada no Arquivo Valladares. A letra:

Negra nube que entiendes

³⁴¹ Os registos no catálogo da UME a conterem "La ausencia" são: 3562, 3685, 5179, 5756, 11907.

de mi amor la alta mansion
no dilates tu estension
si me oyes suspirar.
Dejame el consuelo, al menos,
de mirar su patria bella,
porque su rostro de estrella
no puedo de aqui mirar.

Asaz lagrimas vertido
llevan mis ojos por él,
que esta tierra siempre fiel
sume en si con ansiedad.
Ay, Aurisa! ay, Aurisa!
Cuando tanto padecer
habrá ya de merecer
alcanzar de ti piedad?

2.2.26. *El caramba. Cancion andaluza.* [Ramón Carnicer] 113r, 113v e 114r

Em 3/8 e Lá m, parece um cópia manuscrita da publicação de Wirmbs em 1825. Localizamos edições desta obra em: *Colección de Canciones Españolas*. Biblioteca da Rainha Maria Cristina de Nápoles (Alonso, 1998, p. 88), *Colección General de Canciones Españolas y Americanas*, B. Wirmbs, n.º 8, 1824 (Alonso, 1998, p. 125), *Colección de Canciones con Acompañamiento de Piano*, María Luísa Bouchy, ca.1830 (BNE), *Echos d'Espagne, chansons et danses populaires recueillies et transcrites par P. Lacombe et J. Puig y Absubide*, "publicada por Durand, [...] ca.1871" (Alonso, 1998, p. 309), *Arquivo Valladares*, Vilancosta, Berres, Galiza, *Arquivo Canuto Berea*, Deputação da Crunha, Galiza.

Mal haya la hora, ay,
en que me dormi
pues pasó mi chungo, ay,
caramba y yo no le vi.

2.2.27. *La partida de Alfredo*. 114v

No ano 1835 aparece a obra de teatro *Alfredo. Drama trágico en cinco actos*, de Joaquín-Francisco Pacheco (1808-1865), e em 1844 aparece à venda (BBEE, 1845, p. 145) uma novela intitulada *Alfredo*, de Manuel Muñoz y Garnica (1821-1876), ambas as duas publicadas em Madrid. Porém, a letra desta canção, escrita em 2/4 e Lá m, faz pensar se seria composta anos antes, pois parece que se trata de um soldado, ou de um cidadão convertido em soldado, que vai lutar a uma guerra e se despede da sua amada.

Voy a partir, mi dulce amiga
la suerte cruel lo escije así,
patria, honor, todo me obliga
y el corazón te queda a ti.
Oigo la voz de la victoria,
debo partir. Oh que dolor,
forzoso me es si aspiro a gloria
sacrificar gustos y amor.

A melodia, marcial, condiz com a letra, e o acompanhamento é do estilo dos do AV, singelo e acórdico. Desde *Cancion de la Ausencia* até *La Partida de Alfredo* a cópia manuscrita das Pastas Vermelhas é pulcra e limpa, sem erros nem notas riscadas, com o espaço bem medido tanto na música quanto na letra. Essa pulcritude é típica nos manuscritos de Marcial Valladares, na biblioteca familiar ainda se conservam vários dos seus livros inéditos mas perfeitamente escritos e conservados, mesmo com ilustrações formosíssimas, igual que o AV, que também contém ilustrações e partituras em cópias belamente realizadas.

2.2.28. *El amor fiel*. 115r

Canção para voz e guitarra em 4/4 e Sol M. A letra:

El amor fino y constante
que nos une en dulce calma
me enajena llena el alma
del más sincero placer.

Cuan feliz, ó, cuan dichoso
de tu amor me considero,
si me quieres cual te quiero
ay que dicha para mi.

2.2.29. *Cancion de la Clara*. 115v

Esta e a anterior, as duas em 4/4 e Sol M, estão escritas com a mesma letra e pulcritude na cópia. Destaca a diferença de distribuição dos títulos em letra pequena e no começo do pentagrama, em comparação com as anteriores, com títulos mais grandes e destacados. A letra:

Desterrada de Mundo y amigos
por favor me reciben los cielos,
de funesta mortaja á los velos
que otro tiempo, ó gustosa, ya vi.
Lo veras y con perfido engaño
una copa sedienta me ofrece
y la misera clara perece
pero/solo espera un fatal porvenir.

Existe a história de uma mulher chamada Clara, em Villarmayor (Salamanca), que deixou uma canção no acervo popular. Pela letra da nossa, o tema poderia ter algo a ver com a história popular da Clara de Villarmayor, mas a música não coincide em absoluto. Ademais, a Clara salmantina nasceu em 1878, o que coloca a sua lenda no final do século XIX ou começo do XX, pelo qual, sem poder afirmá-lo redondamente, esta história não parece guardar relação com a canção do AV.

2.2.30. *El sepulcro. Cancion con acompañamiento de Guitarra. Moderato*. [B. Saldoni] 116r. e 116v

No dicionário de Saldoni (1868, I, p. 83-84) aparece catalogada "para canto y piano" e diz "Romanza para medio tiple". Está escrita em 4/4 e Si m. Se, como indica Alonso (1998, p. 293), as partituras estão perdidas, aquí temos uma, manuscrita e arranjada para guitarra. A letra:

Donde esta mi blanca bella
idolo del amor mio
alza de ese lecho frio
ven y abraza a tu amador.
Ay, no me escuchas, tranquila
duermes en eterna calma,
mientras me devora el alma
la tristeza y el pavor.

2.2.31. *Canción de las Fatigas, con acompañamiento de Guitarra.* FS

Trata-se de uma folha solta, apaisada, de pequeno tamanho. A música, escrita em 4/\$ e Ré m, está anotada numa página cortada pela metade, com algum erro rítmico no compasso e no acompanhamento, corrigido em tinta preta no início. Estas correções parecem produto de revisões *a posteriori*, depois de ter transcrito de ouvido a canção. Cabe a hipótese de ser uma composição própria. Na volta da página figura anotado o poema completo em quatro estrofes, escrito na mesma tinta de cor castanho claro que foi utilizada para escrever a música. A seguir, está anotada a peça intitulada aqui por nós "Obra sem título" e ainda depois há uma melodia, com outra letra diferente das duas anteriores, em tinta preta, assinada por A. V. [Avelina Valladares]. Esta assinatura responde à melodia riscada e não parece que tenha necessariamente de responder nem à peça sem título, nem à canção e ao poema. Como se Avelina quisesse aproveitar a parte em branco da página e comesçasse a transcrever algo do que depois se arrependeu. Em qualquer caso, a letra anotada diz:

Las fatigas que me afligen
yo no las puedo explicar
porque son tan inumanas
que el dolor me ace penar.

Busco en vano mi sosiego
yo no lo puedo encontrar
y por eso yo a mis solas
jimo y lloro sin cesar.

2.2.32. *El Valenton del Perchel. Cancion Andaluza con acompañam.to de Guitarra.* [Basilio Basili]. FS

É uma obra em 3/8 e Lá m do italiano Basilio Basili, de quem já temos falado no *Himno de Riego* e em *La Segunda Dama Duende*. El Perchel é um bairro da cidade andaluza de Málaga. Existe um outro bairro histórico chamado El Perchel em Ciudad Real, cidade castelhana situada na área de influência da cultura andaluza. Alonso (1998, p. 341) afirma que a obra foi popularizada pelo cantor Salas e publicada para voz e fortepiano em 1843 nos suplementos da revista *La Iberia Musical*. Na revista *El Anfión Matritense* do mesmo ano sai resenhada sob o título de *El Matón del Perchel* (Alonso, 1998, p. 357). A letra tenta espelhar o falar andaluz:

- Apartarze, huy Dios mio!
quien no teme mi po'er.
- Soy un hombre Jezucrizto!
Soy el mizmo Lucifer.
- Puez ci miran a mi curra
tan ciquiera al guardapieze...

2.2.33. *Cancion de las Lagrimas con acompañam.to de Guitarra.* FS

Canção para voz e guitarra em 3/4 e Ré M. A letra:

Bañan lagrimas mis ojos
penas darme la muerte
pues el vivir de esta suerte
son mis males aumentar.

Fui feliz cuando amaba
aora lloro de ti lejos
tus desgracias son espejos
donde me miro espirar.

2.2.34. Canções impressas

Por último, sobre as canções para voz e guitarra em castelhano, estas onze últimas são as únicas obras impressas para guitarra do fundo dos Valladares. No arquivo familiar conservam-se, naturalmente, mais obras impressas para outros instrumentos, sobretudo o piano. Estas onze canções fazem parte da *Colección de doce canciones andaluzas con acompañamiento de piano y guitarra* publicada em Madrid por Carrafa entre 1855 e 1856, segundo a datação de Celsa Alonso (1998, p. 354). Os compositores são Manuel Sanz e Antonio Mercé, os poetas musicados são José Gutiérrez de Alba, Ramón Franquelo, Luis Maraver, N. Luzuriaga, Eugenio Sánchez de Fuentes, Ignacio Argote, F. F. e N. N., estes dois últimos, de Madrid.

Desta coleção falta no AV a canção de Sanz *El Baratero*, com letra de Bretón de los Herreros. Todas as canções desenvolvem giros melódicos que já se assimilam à música andaluza e as letras tentam espelhar as falas andaluzas. Tendo em conta que o conteúdo de alguma dessas letras não resiste uma análise de género, não deve esquecer-se que esta música é uma estilização da música popular de uma parte da península que provoca uma transformação sobre as obras que têm uma origem popular andaluza. São composições novas, de autor, inspiradas na música popular que resulta transformada, estilizada e estereotipada. Transcrevemos aqui as primeiras estrofes da letra de cada uma das canções, sendo que em todas elas há anotadas mais estrofes. As onze peças são:

1. *El Terné. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra*. FS.

Em 3/8, Lá m e Dó M. Música de Manuel Sanz. Poesia de F. F. Madrid. As primeiras estrofes da letra:

En toa la andalusia
lo igo sin vaniá
no hay un terné mas cabar
que este cuerpo que osté vé.
Chica y grandes me camelan

mas como soy elicao
a las feas doy e lao
porque tengo onde escogé.

2. *La mala jembra. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra. FS.*

Em 3/8 e Ré M. Música de Manuel Sanz. Poesia de José Gutiérrez de Alba. As primeiras estrofes da letra:

A que tienes esos clisos
siempre pa er suelo mirando
si eres capas de sacarle
los dientes a un ajorcaio.

Asi ar mundo engañas
con tu santiá
y luego eres
la mas mala jembra
que Dios pué criá.

Si piensas que te camelo
estas mu equivocaa
que ar cabo ya he conosio
toíta tu endiniá.

3. *La higochumbera. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra. FS.*

Em 3/8 e Ré M. Música de Antonio Mercé. Poesia de Ramón Franquelo. As primeiras estrofes da letra:

Oiga 'sté, señó Levita
nenguna tiene en su chosa
una fruta mas jermosa
quiere osté mi jigo chumbo
pues jeche osté el cuerpo acá.

Que regordos veinte al cuarto
mírelo 'sté don Usía,
son de los mesmos que cria
par su regalo el Pae Eterno
en la gloria selestía.

Quien quiere mi jigo chumbo?
jigo chumbo
de mu guena caliá.

4. *El Chalán. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.* FS.

Em 3/8 e Ré M. Música de Antonio Mercé. Poesia de Ramón Franquelo. As primeiras estrofes da letra:

Tengo yo un potro lusío
de muchas piernas y brios
de remucha caliá.
Si le jecho los carzones
va que vuela
y baila unos rigodones, ay!
lo mesmo que un bailarín.
Arre potro!
que nos vamos
á la feria de Coin.

5. *Las ligas de mi morena. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.* FS.

Em 3/8, Sol m e Sol M. Música de Manuel Sanz. Poesia de Luis Maraver. As primeiras estrofes da letra:

No te pueo yo desir
Colasa lo que me gusta
sobre una pierna robusta
una liga colorá.
Levanta los faralaes
y luse la pantorriya
que vale mas Colasiya
que toita una Torá.
Vaya un aquer retrechero
me tienen como arma en pena
juy, salero!
las ligas de mi morena.

6. *La sal de la canela. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.* FS.

Em 3/8, Sol m e Si M. Música de Manuel Sanz. Poesia de N. N. Madrid. As primeiras estrofes da letra:

Con ese cabello rojo
que ar marmor roba la carma
y es el iman de mi antojo
has puesto niña de el arma
mi corason en remojo.
Si argun mandriá lo murmura
que se lo cuente a su agüela
Criatura!
Ay, bien aya esa sintura
que es la sar de la canela.

7. *El calesero de Cadiz. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.* FS.

Em 3/4, Si m e Ré M. Música de Manuel Sanz. Poesia de N. Luzuriaga. As primeiras estrofes da letra:

Paso yo toita la via
como lo pasa una artesa
duermo e noche y biajo e dia
oiga 'sté D.^a Fantesia ...
chis ... je! ... Quié osté una Calesa?
A mi Yegua, animalito!
la carga naa le pesa
si le pesa doy un grito
Oigam'usté Señorito! ...
chis ... je! ... Quié osté una Calesa?

8. *El mosito der barrio. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.* FS.

Em 3/8 e Sol M. Música de Manuel Sanz. Poesia de Eugenio Sánchez de Fuentes. As primeiras estrofes da letra:

Cuando yo me pongo feo

to Dios se jecha a temblá
porque si le arrimo un deo
se junde la catreá.
Estás té?
na mas que porque se pué...
Y por eso mi Carmela resalá
cuando yo le pio un veso
sabe Dios lo que me dá
Puñalá!
Soy er mosito der barrio
no tiembla 'sté, camará?

9. *Currilla la Serrana. Cancion Andaluza con
acompañamiento de guitarra.* FS.

Em 3/8 e Mi m. Música de Manuel Sanz. Poesia de Ygnacio Argote. As primeiras estrofes da letra:

Es mi Curriya Serrana
tan salá y tan guena mosa
tan endina y tan Jitana
que no hay otra mas jermosa.
Salero! por ti daria
toito cuanto tubiera
que no hay en Andalusia
chiquiya mas sandunguera!
Dime morena con toa esa sar
tu eres er Curro que yo quie'o mas
anda chiquiya por caríá
di que me quieres no seas pesá.

10. *Las puñalás y el parné. Cancion Andaluza con
acompañamiento de guitarra.* FS.

Em 3/8 e Fá M. Música de Antonio Mercé. Poesia de Ramón Franquelo. As primeiras estrofes da letra:

Aqui estoy Serrana mia
con la via
dispuesto a reñí por ti,

er moso cruo que quiera
que jeché er cuerpo hasia fuera
que un gembro le aguarda aqui.

Y er que se atrieva con yo
no que no!
ya esta con las boqueás
y que no lo se jasé
si no me arria er parné
le encajo mir puñalás.

11. *La Moza. Cancion Andaluza con acompañamiento de guitarra.* FS.

Em 3/8 e Mi m. Música de Manuel Sanz. Poesia de Ignacio Argote. As primeiras estrofes da letra:

Apartese osté so trapo
no me escomponga er vestio
je! quietito no me ha oio?
porque le suerto un sopapo!

Si es osté tan desgrasiao
tan amariyo y enclenque
si parese osté un arenque
y no me gusta er pescao.

2.3. Canção em galego

O *Villancico Gallego*, escrito em 6/8 e Mi M, acha-se no fólho 106r das Pastas Vermelhas. Também em folha solta figura uma outra versão deste mesmo vilancico para canto e guitarra em Dó M. Deixando o espaço para um acompanhamento de piano, a melodia figura incluída entre as peças populares galegas do Cancioneiro de Marcial Valladares, *Ayes de mi país*. Esta mesma melodia figura recolhida posteriormente no cancioneiro de Casto Sampedro e nas anotações musicais do padre Victoriano López Felpeto (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 253). A letra na versão de Valladares e na sua atualização gráfica (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 184):

Da minha aldeia depressa venho
com fortes ganas de ver o Neno.
Meu pequeninho, a ti me achego,
pois de servir-te gosto tenho.
Minha joinha, como te vejo
tudo em coirinho colhendo o fresco!
Muito estimara dar-che um bom leiteo,
porque se pensas passar o inverno
nesse pesebre não leva jeito.

Da miña aldéa depresa veño
con fortes ganas de ve-l-o Neno.
Meu pequeniño á ti m'achego,
pois de servirte gusto teño.
Miña xoíña, como te vexo
todo en coiriño collendo o fresco!
Moito estimara darch'un bó leiteo,
porque se pensas pasa-l-o inverno
nese pesebre non leva xeito.

O objetivo da elaboração do cancioneiro valadariano era duplo: por um lado, está a vontade de conservar e ordenar o património musical popular galego. Para isso, o autor recolheu inúmeras melodias e letras para finalmente escolher as que considerou mais belas e representativas. O cancioneiro distribuía as melodias em tipos. O primeiro tipo é o dos *alalás*, a conter desde melodias mais singelas e celulares até outras mais complexas, quase semelhantes a *cantinelas*. As cantinelas, mais numerosas e variadas, são cantigas geralmente compostas de duas frases musicais, divididas por sua vez em duas partes, a primeira de estrutura mais simples, a segunda, mais complexa com estribilho. Os *cantares do pandeiro*, Valladares considerou-nos dignos de tipo próprio e evitou misturá-los com as *cantinelas*. As *moinheiras* também foram colocadas à parte e em bom número. As quatro melodias do ciclo do Natal ilustravam as quatro datas importantes desde o nascimento de Jesus Cristo até à vinda dos Reis Magos: a *Noite Boa*, o *Vilancico*, o *Ano Novo* e os cantares de *Reis*.

Um outro objetivo do cancioneiro era introduzir essas melodias nos salões da música feita em família e tocada nos serões musicais habituais da época. Para isso Marcial Valladares compôs 26 acompanhamentos simples para piano para todas elas. Somente três ficaram sem acompanhamento: A número XV, Cantinela 6, em castelhano que fala sobre o caminho de ferro, o Vilancico, número XXVIII, e a última, Os Reis, número XXIX, ainda que em todas se deixou espaço e mesmo se traçaram as linhas dos pentagramas para escrever as duas mãos do piano. Pode ver-se nesse facto uma dúvida, um simples esquecimento ou uma vontade explícita de deixar essas

melodias nuas. Um outro repto, em chave romântica, resulta de ter em conta a perspetiva holística que vê o cancioneiro como uma coleção de canções a narrar uma história galega. Dentro da religiosidade dos Valladares, as cantigas ao Neno seriam a máxima expressão da nobreza popular, da sua singeleza, e um climax dentro da progressão estética, elaborada desde a célula do Alalá inicial até a exaltação final dos Reis Magos.

As letras do cancioneiro, como as de todo o fundo musical dos Valladares, são quase todas de amor ou referentes às relações amorosas e as suas interações. Uma leitura delas em chave de coleção narrativa, ou de narração contada através das canções, admite uma interpretação novelada com alguma pincelada autobiográfica e, talvez, um desejo não explícito de mudar o próprio destino vital. Os temas das primeiras estrofes que figuram nas partituras são, por ordem, os amores primeiros, o rondar desses amores, as lutas entre namorados, as relações esporádicas desejadas ou consumadas, o estabelecimento dessas relações, a viagem através de uma cantiga em castelhano também em chave amorosa, a ironia da vida e do desengano, a continuação das relações e dos trabalhos, o valor da fidelidade, e finalmente o matrimónio consolidado que tem um filho (Noite Boa), passa a uma nova vida (Ano Novo) e o final majestoso com três elementos que são os Reis Magos e uma família de três: pai, mãe e filho. Entre isto tudo, o autor ainda acha ocasião de fazer homenagens à emigração e ao ferrocarril, dois elementos fundamentais na sociedade galega do século XIX, e de evidenciar com traços morfológicos e sintáticos a progressiva deturpação da língua, pela que o erudito Marcial Valladares estava acreditadamente interessado e preocupado.

Seja como for, a adaptação aos salões das cantigas populares sem grandes elaborações temáticas nem estruturais respondia a uma vontade de manter as melodias próprias, ao tempo que o piano funcionava como chave de entrada em ambientes menos populares. A vontade socializadora do autor é clara. Ele tenta recuperar a beleza da Galiza que se acha instalada nas classes economicamente mais humildes. Confluem, portanto, em Marcial Valladares um conjunto de valores familiares, históricos, culturais, galeguistas e patrimoniais que

foram os motores da sua atividade intelectual e se refletem na cuidada elaboração do seu cancioneiro.

ANEXO 8. FUNDO VALLADARES. AUTORAS/ES

A maior parte das obras do fundo guitarrístico da família Valladares são manuscritas. Umas 100 carecem de indicação de autor. Daí que seja o fundo mais numeroso em obras dos que temos analisado, mas um dos menos numerosos em autores e autoras.

Basili, Basilio (1804-1895).
Bellini, Vincenzo (1801-1835).
Botella, Rafael (1814-?).
Carnicer, Ramón (1789-1855).
Carulli, Ferdinando (1770-1841).
Ciebra, José María. (ca.1800-?).
Díaz Corbelle, Nicomedes Pastor (1811-1863).
F. F.
Franquelo Martínez, Ramón (1821-1875).
García, Manuel del Pópulo Vicente (1775-1832).
González-Elipe, Francisco (1813-1868?).
Gutiérrez de Alba, José María (1822-1897).
Iradier, Sebastián (1809-1865).
Luzuriaga, N.
Maraver Alfaro, Luis (1814-1886).
Martínez de Argote, Ignacio María (1822-1891).
Mercé Fondevila, Antonio (1810-1876).
N. N.
Naya (final s. XVIII - 1ª metade s. XIX).
Ronzi, Estanislao (1823-1893).
Rossini, Gioacchino (1792-1868).
Saldoni, Baltasar (1807-1889).
Sánchez de Fuentes, Eugenio (1826-1896).

ANEXOS

Sanz de Terroba, Manuel (1829-1888).
Sobejano Erviti, José (1819-1885).
Valladares Núñez, Avelina (1825-1902).
Valladares Núñez, Marcial (1821-1903).

ANEXO 9. FUNDO VALLADARES.

TÍTULOS

Entre colchetes [] vai o número de vezes que uma obra do mesmo título aparece no fundo para guitarra.

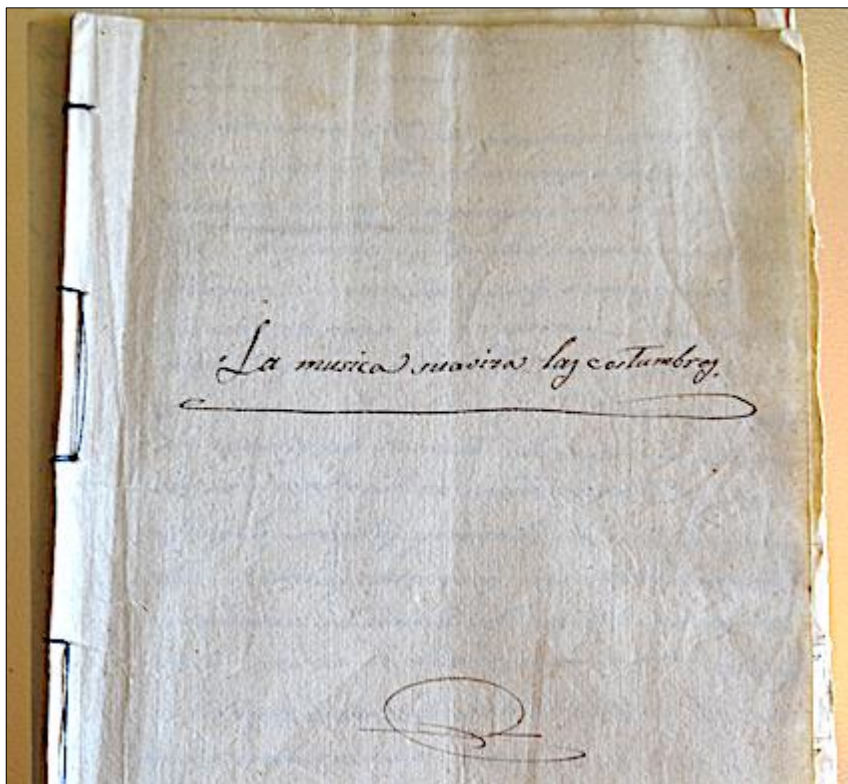
A una inocente zagala.
Acompañamiento a la Cancion de la Tinta.
Acompañamiento á la Cancion La Zaragozana.
Acompañamiento a los Rigodones 1.º e 2.º.
Acompañamiento al Jarave.
Acompañamiento al Vals de la Opera La Lucrecia Borgia.
Alborada.
Allegro de la Yntroducion Nell Opera La Sonambula [2].
Andante.
Andante con Variaciones.
Andante con Variaciones del Maestro Naya.
Andante mosso.
Barquerola.
Cabatina en la opera La Gazza Ladra.
Cancion a la Negra Nube.
Cancion cantada en la Comedia La Segunda Dama Duende.
Cancion de Abelardo.
Cancion de la Ausencia.
Cancion de la Clara.
Cancion de la Copa amarga [2].
Cancion de las Fatigas.
Cancion de las Lagrimas.
Cancion del Serení.
Cancion en el drama D.^a Blanca de Navarra.
Cancion en la Opera del Pirata.

Cancion sacada de la Opera de La Estrangera.
Contradanza [8].
Currilla la Serrana.
Despacio viene la muerte.
Diferentes posturas por los tonos mas usados en la Guitarra.
El adios.
El amor fiel.
El amor sin objeto [2].
El bajelito [3].
El caramba.
El calesero de Cadiz.
El chalán.
El curro marinero.
El delirio.
El desengaño.
El desprecio.
El mosito der barrio.
El sepulcro.
El terné.
El trovador.
El valenton del Perchel.
Escala en el tono de La Mayor.
Escocesa.
[Exercícios] [5].
[Exercícios singelos para guitarra] [6].
Galop [3].
Hinno.
Hinno de Riego.
Introducion nel Opera La Estrangera.
Jota.
Jota Aragonesa.
La Douleur.
La higochumbera.
La mala jembra.
La mayor.
La moza.

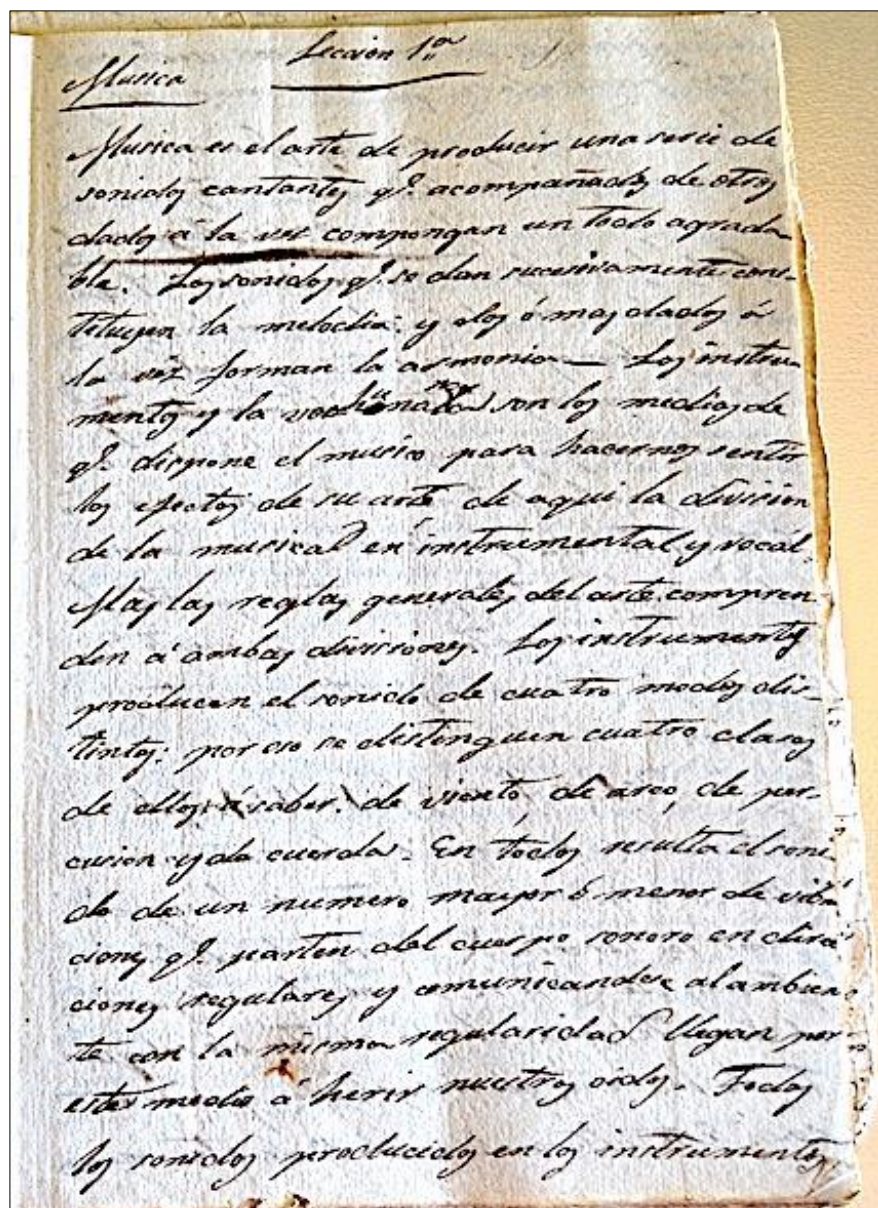
La partida de Alfredo.
La sal de la canela.
La Soledad. Dancita por A. V.
Las ligas de mi morena.
Las puñalás y el parné.
Leccion.
Lecciones para Solfeo.
Marcha [2].
Mazurca [3].
Molinera.
No te acerques a la urna.
Obra sem título.
Polaca de Guitarra.
Rigodon [7].
Rondo [2].
Sem título [Rascunho].
Siempre Natica te quiero.
Todo el artificio de la musica estriba en las combinaciones...
Tono de Re 3.^a Mayor.
Tono de Sol 3.^a Mayor.
Tres duos para Guitarra por D.n Fernando Caruli [sic] [3].
Un aDios!.
Una Sombra.
Vals [12].
Vals de ...
Vals de la ociosidad.
Vals Modernnimo.
Variaciones.
Variaciones Obligadas de Guitarra [2].
Variaciones obligadas de violin resumidas a Quarteto.
Villancico Gallego.
Yo adoré.

ANEXO 10. FUNDO VALLADARES. TEXTOS I E II

Manuscrito anónimo, rascunho informal, conservado no fundo da família Valladares, em folha solta. A transcrição respeita a ortografia do texto. Acompanhamos a transcrição com as imagens da capa e primeira página.



Im. 297: Capa de La música suaviza las costumbres.
FS. Fundo Valladares.



Im. 298: Primeira página do manuscrito La música suaviza las costumbres. FS. Fundo Valladares.

TEXTO I

LA MÚSICA SUAVIZA LAS COSTUMBRES

Leccion 1.^a Musica.

Musica es el arte de producir una serie de sonidos cantantes q.^e acompañados de otros dados á la vez compongan un Todo agradable. Los sonidos q.^e se dan sucesivamente constituyen la melodia: y dos ó mas dados á la vez forman la armonia. Los instrumentos y la voz humana son los medios de q.^e dispone el musico para hacernos sentir los efectos de su arte de aqui la division de la musica en instrumental y vocal. Mas las reglas generales del arte comprenden á ambas divisiones. Los instrumentos producen el sonido de cuatro modos distintos: por eso se distinguen cuatro clases de ellos á saber: de viento, de arco, de percusion y de cuerda. En todos resulta el sonido de un numero mayor ó menor de vibraciones q.^e parten del cuerpo sonoro en direcciones regulares y comunicandose al ambiente con la misma regularidad llegan por este medio á herir nuestros oídos. Todos los sonidos producidos en los instrumentos se representan en musica con ciertos signos particulares q.^e se llaman notas. Las varias series de notas q.^e componen una armonia se llaman partes.

Leccion 2.^a Escala general.

Todos los sonidos musicos se reducen a 7 q.^e se nombran en el dia do, re, mi, fa, sol, la, si, los demas son repeticiones ó alteraciones de estos mismos. Entre cada ~~uno de ellos~~ dos sonidos contigüos hay cierta diferencia causada por la distancia q.^e va de uno á otro. Esta distancia puede ser mayor ó menor. La mayor constituye un tono ó punto. La menor un semi-tono ó medio punto. De modo q.^e forman las distancias esta progresion

do 1 re 1 mi 1/2 fa 1 sol 1 la 1 si 1/2 do

Esta sucesion se llama escala natural: en ella do es la primera nota, re la segunda, mi la tercera, etc. Asi que la distancia que hay de

do á re se nombra segunda, do x mi Tercera, do fá cuarta, do sol quinta, do la sesta, do si septima y do do octava. Este ultimo do es el 1º de otra nueva escala compuesta de las 8ª de la anterior y q.^e como ella cuenta las mismas distancias. Lo mismo sucede á las seis 8ª de la escala general. Asi se denomina la q.^e comprende todos los sonidos q.^e componen el diapason de los instrumentos desde el mas bajo al mas agudo, desde el trombon hasta el octavi.

El primer do tiene 7 lineas adicionales y medra debajo del pentagrama y el si ultimo ocho sobre el renglon.
regraves, graves, agudo, sobre-agudisimo [sobreagudo] y sobreagudisimo.

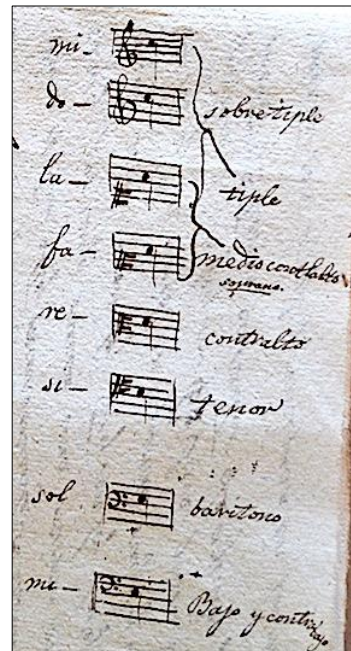
Lecion 3ª De las claves.

Para representar los sonidos con tantas lineas adicionales como se ven en la escala general seria preciso dejar entre cada renglon un espacio considerable y ademas seria dificilísimo el leer á primera vista los sonidos mas altos y los mas bajos. Para evitar este inconveniente se inventaron las claves por cuyo medio una misma nota representa diversos sonidos. Tres son las claves usuales: la de sol q.^e se escribe en segunda raya y á veces en primera y se figura ... Sirve para los instrumentos q.^e tienen caracter de agudos y generalmente son los q.^e principian en la mitad de las graves de la escala general y de aqui arriba para todos. En la musica vocal la clave de sol sirve para el Tiple y sobre Tiple. El Tiple á veces usa la de do en 1ª. La de do q.^e se escribe en primera, tercera y cuarta linea. De instrumentos solo la viola la usa en cuarta ó en tercera pero entre las voces es usada por el Tenor en cuarta por el Contralto en Tercera y por el medio contralto en primera y en 2ª. La de fá q.^e se escribe en cuarta y tercera y sirve para los bajos y contrabajos en cuarta y para el Varitono en tercera. El dó grave del Violin es el dó q.^e esta sobre el pentagrama en la clave de fá en cuarta. Estas tres clases de claves reducidas á 8 por su varia posicion se leen dando el nombre q.^e ellas tienen á la nota q.^e esté en su misma linea y mudando el de las demas en proporcion. Forman entre si una serie de tercera subiendo si se comienza en la de fá. Por ejemplo: [ver imagen na próxima página]

Leccion 4.^a Origen y uso de los sostenidos y bemoles.

Hemos visto q.^e una escala es la sucesion progresiva de una nota hasta encontrar con su octava sea subiendo ó bajando. Hemos visto tambien q.^e la escala natural contiene 5 tonos y 2 semitonos en este orden: 1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2.

Ahora es preciso saber q.^e la escala natural es el molde para todas las demas. La primera nota de una escala se llama tonica porque dá nombre al tono ó escala y tambien bajo fundamental q.^e es la mas baja y el fundamento de todas las demas. Cualquiera nota puede constituirse tonica y entonces producirá su tono ó escala subiendo ó bajando hasta encontrar su octava. Pero como en este caso su distancia no seguirian el orden 1, 1, 1/2, 1, 1, 1, 1/2 y esto es indispensable de aqui la necesidad de signos q.^e suban ó bajan sonidos cuando sea preciso á cuyos signos se los llama sostenidos si suben medio punto, dobles sostenidos si lo suben uno, bemoles si lo bajan medio, y dobles bemoles si lo bajan uno. Cuando estos sonidos permanecen constantemente en todos los sonidos cuyo nombre llevan se llaman generales y cuando á veces ecsisten y á veces no, se llaman parciales ó accidentales.



Im. 299: Tessituras no manuscrito La música suaviza los sentidos. FS. Fundo Valladares.

Leccion 5.^a Tonos mayores, modo mayor.

Para formar una escala se necesitan tres cosas. 1.^o determinar la tonica 2.^o subir ó bajar gradualmente hasta encontrar su octava, 3.^o arreglar sus distancias á la natural. Si se considera el orden con q.^e aumentan los sostenidos se nota q.^e en cada escala por quintas hay una

mas q.^e aumenta tambien segun la serie de quintas, contemplandolas a todas y se aumenta en la 7.^a atend.^{do} á cada una aisladam.^{te} p.^o han de conservarse s~pre en los ant.^{es}. De modo q.^e la quinta es la guia de las escalas de sostenidos. - La cuarta es la guia de las escalas de bemoles porque estas se forman por serie de cuartas aumentando el bemol siempre en la cuarta. Escalas sinonimas son las q.^e tienen sonidos equivalentes aunque no iguales en teoria: se buscan reduciendo la primera nota á su equivalente y formando sobre ella la escala de esta y sirven para facilitar la ejecucion, sustituyendo las unas á las otras.

En la leccion 2.^a hemos visto q.^e do re es una segunda, do mi tercera, etc. Por la misma leccion se ve q.^e de do á re hay un tono, de re á mi otro, de mi á fa 1/2, etc. Luego una segunda consta de un punto, una tercera de dos, una cuarta de dos y medio, una quinta de tres y medio, una sexta de cuatro y medio, una septima de cinco y medio y una octava de seis. Pues bien las escalas compuestas de esta distancia son mayores y pertenecen al modo mayor.

Leccion 6.^a Del modo menor.

Hay otras escalas en q.^e estas distancias varian supuesto q.^e en ellas la tercera dista solo tono y medio, la sexta cuatro tonos y la septima cuando no la precede la octava de cinco. Esta escala se produjo cambiando la disposicion de las notas de la escala natural de do de modo q.^e con ella misma se produjo esta:

la si do re mi fa sol la

Pero advirtiendole q.^e no produce buen efecto al subir sin q.^e la penultima nota diste solo un semitono de la octava para lograrlo se le pone un sostenido ó bien el signo q.^e le sea necesario dando entonces este resultado:

la 1 si 1/2 do 1 re 1 mi 1/2 fa 1+1/2 sol# 1 la

Algunos modernos para suavizar la distancia q.^e hay del fa al sol sostenido hacen á dicho fá tambien sostenido lo cual tiene su

fundamento ademas del agrado en las reglas de armonia q.^e adelante veremos.

Cuando la escala baja ó la composicion echa con ella ambos sostenidos se pierden por lo regular.

Esta escala de la es del tipo de las creadas menores porque es la q.^e tiene menos sostenidos y menos bemoles. Por ella se forman las demas como en la mayor advirtiendole solo que el sostenido general se añade en la 2.^a y los bemoles en la 6.^a conservando tambien los de las ant.^{es} pero los generales solo y no los parciales.

Leccion 7.^a

Hay quince escalas usuales en mayor y quince en menor y como cada escala mayor tiene los mismos accidentes generales q.^e otra menor y tambien las mismas cuerdas y sonidos principalmente cuando baja por eso hay dos escalas mayor y menor q.^e se dicen relativas y q.^e pueden mezclarse sin trabajo en toda composicion. Para conocer la escala mayor relativa de otra menor dada, no hay mas q.^e subir punto y medio desde la tonica de la escala menor y la nota q.^e se busca. Haciendo esta operacion de un modo contrario, es decir al revés entondes se obtiene la escala menor relativa de una mayor dada.

Leccion 8.^a Conocimiento practico de los tonos.

Los accidentes de la llave son la guia para conocer el tono en q.^e esta escrita la pieza. Si son sostenidos se conoce el tono subiendo tantas quintas desde do como sostenidos haya, y si son bemoles, subiendo otras tantas cuartas tambien desde do pero como hay dos escalas q.^e tienen los mismos accidentes en la llave es necesario distinguirlas lo q.^e se logra mirando si la quinta del tono hallado está accidentado en el curso de la pieza q.^e entonces es la escala menor relativa de la mayor hallada por los accidentes de la clave.

Leccion 9.^a Generos musicos.

Todas las escalas mayores y menores de q.^e hemos hablado hasta aqui pertenecen al genero diatonico; y son del genero cromatico

estas mismas escalas cuando en todas las distancias q.^e tienen un punto se intercala un sostenido ó bemol por cuyo medio se produzca una seria de medios puntos; por ejemplo:

do do# re re# mi fa fa# sol sol# la si do
sol sol# la la# si do do# re re# mi fa# sol

Todos los puntos q.^e tienen las escalas diatonicas se subdividen teoricamente en otras partecillas menores q.^e se llaman commas ó diesis; aquellos puntos q.^e estan antes del medio tono tienen 8 commas y los demas 9., de consiguiente hay puntos mayores y menores. Tambien hay semitonos mayores y menores y siendo mayores los q.^e diste una nota de la inmediata, ó el q.^e haya entre notas diversamente, y menores los q.^e dista una nota de ella misma accidentada esceptuando los casos en q.^e el semitono sea division de un punto menor. Asi resulta q.^e entre un sostenido y su bemol sinonimo hay una comma de diferencia: El genero q.^e procede por commas ó cuando sustituye un sonido á otro despreciando alguna se llama genero enarmonico. Esta voz significa sin armonia. Cromatico quiere decir colorido porque da espresion y hermosura al canto. Y diatonico equivale á punto en medio. En la composicion el genero diatonico y cromatico suelen usarse solos, pero nunca asi el enarmonico, se usan tambien combinados y constituyen otros generos compuestos á saber: el diatonico cromatico y el diatonico enarmonico.

Leccion 10.^a Distancias.

Ya sabemos q.^e es distancia la diferencia q.^e hay entre dos sonidos q.^e se llaman extremos. Las distancias se dividen en simples y dobles, y ambas en consonantes y disonantes. Distancias simples son las formadas en la estension de una sola octava: dobles las q.^e salen de ella. Consonantes son las q.^e dan vibraciones susceptibles de razon geometrica ó mas claro, las q.^e agradan y disonantes las q.^e no agradan ó no contienen vibraciones q.^e conserven entre si una relacion exacta. Las consonancias se dividen en perfectas é imperfectas. Las perfectas no pueden aumentarse ni disminuirse sin pasar á disonancias y las imperfectas admiten algun aumento ó disminucion sin q.^e asi suceda.

Este aumento ó disminucion se dá siempre sin q.^e los extremos cambien de nombre. Las consonancias perfectas son la octava, la quinta y la cuarta. Las imperfectas son la tercera y la sesta. Si las comparamos entre si notaremos q.^e son tanto mas gratas quanto mas simples y de consiguiente q.^e siguen este orden. Las dobles tienen el mismo caracter que las sencillas.

do = 1,,
 2.^a do = 2,,
 5.^a sol = 3,,
 4.^a do = 4,,
 3.^a mi = 5,,
 3.^a sol = 6,,
 [2.^a] la = 8,,
 6.^a fa = 13,,

Las unicas disonancias q.^e hay en la escala natural son la segunda y la septima. Todas estas distancias pueden aumentarse ó disminuirse lo cual debe hacerse sin q.^e las notas cambien de nombre. Las distancias aumentadas de medio tono se llaman superfluas, las aumentadas de un tono resuperfluas ó inutiles, las rebajadas de medio tono menores, y las rebajadas de un tono diminutas. Hay solo q.^e advertir q.^e la cuarta y la quinta rebajadas solo de medio pasan á diminutas cuya causa ya veremos ahora al hablar de las inversiones. Con estas alteraciones quedan como consonantes las distancias siguientes: 8.^a - 5.^a - 4.^a - 3.^a mayor - 3.^a menor - 6.^a mayor y 6.^a menor. A veces se consideran como consonantes las sinonimas de estas pero lo mas comun es q.^e todas las otras sean disonantes. Distancias sinonimas son las q.^e cuentan entre sus extremos los mismos puntos. Lllamanse las distancias ademas disjuntas quando solo se cuentan los

estremos y conjuntas cuando se hace caso tambien de las notas q.^e quedan en medio.

Leccion 11.^a Inversion de las distancias.

Todas las distancias principian á contarse segun ya lo hemos dicho, desde el extremo mas bajo. Si este extremo pasa á la octava superior quedando inalterable el otro sonido o si entre [??] ó fa 8.^a baja, entonces se dice q.^e se ha invertido la distancia y por consecuencia de esta inversion:

1.^a regla: Las 2.^a resultan 4.^a

y las 4.^a, 2.^a

Las 3.^a, 6.^a y las 6.^a, 3.^a

Las 4.^a, 5.^a y las 5.^a, 4.^a

Pero las mayores resultan menores, y las menores mayores: las diminutas, superfluas y las superfluas, diminutas.

Segunda parte.

De los acordes.

Leccion 12.^a

Acorde es la reunion de dos o mas distancias pero sea cualquiera esta reunion ha de poder formarse con sus sonidos, transponiendolos ó no, una serie de terceras. Los acordes son la parte mas principal de la composicion moderna porque toda composicion no es mas q.^e una sucesion de acordes. Los acordes se dividen en consonantes y disonantes segun lo son las distancias de q.^e se componen. Los disonantes se subdividen en acordes de disonancia esencial, de suspension, de sincopa y de suposicion; los de disonancia esencial son de cinco clases, de septima dominante, de septima diminuta, de septima simple, de septima de sensible y de septima mayor de la tonica. Los unicos acordes cosonantes de q.^e dispone el musico son el perfecto mayor y el perfecto menor: Vamos á principiar

con ellos pero antes es necesario saber q.^e en cada escala la primera nota se llama bajo fundamental:

A la 2.^a - 2.^a

A la 3.^a - mediante.

A la 4.^a - subdominante.

A la 5.^a - dominante.

A la 6.^a - 6.^a

A la 7.^a - sensible.

A la 8.^a - 8.^a.

Acorde perfecto - es el compuesto de la tonica, su tercera y su quinta y como la tercera puede ser mayor ó menor asi tambien el acorde perfecto puede ser mayor ó menor. Si es mayor indica positivamente un tono mayor, y si es menor un tono menor. La quinta justa es el caracter esencial de este acorde. Algunos musicos dicen, sin embargo, q.^e todo acorde compuesto de tercera y quinta es consonante: pero nosotros siguiendo á Piermarini damos por regla general q.^e todo acorde compuesto de dos distancias iguales es disonante. El acorde perfecto es el unico q.^e no deja al oido nada q.^e desear. Las 8.^a de sus notas añadidas en totalidad ó en parte no aumentan ni disminuyen la consonancia del acorde pero si aumentan su armonia y hacen distinta la espresion; la 8.^a alta de la mas grave hace un efecto maravilloso porque reúne todas las distancias consonantes en un solo acorde.

Leccion 13.^a

La nota sobre q.^e se forman los acordes se llama bajo fundamental y bajo acompañante del sonido mas bajo. Como todo acorde perfecto tiene tres sonidos distintos puede ser colocado de tres modos diversos porque en vez de poner por bajo acompañante á su bajo fundamental, podemos poner á la tercera ó a la quinta. Cuando la tonica es el sonido mas bajo se dice q.^e el acorde esta directo ó en postura de tercera y quinta, cuando la tercera está en el bajo el acorde se halla en su primera inversion, porque efectivamente una de sus distancias se ha invertido y tambien se llama á esta inversion postura de tercera y 6.^a. Cuando la quinta es el sonido mas bajo el acorde

experimenta su segunda inversion y se halla en postura de 4.^a y 6.^a. Las inversiones toman su origen de la nota q.^e se coloca en el bajo acompañante y las posturas toman su nombre de las distancias q.^e hay entre las notas contadas desde la mas baja. Los modos no influyen en la manera de hacer las inversiones pero si influyen en las distancias q.^e quedan despues de efectuadas; esto es una consecuencia de lo dicho en la leccion de las distancias. Las inversiones no alteran la consonancia de los acordes, pero si alteran la harmonia y la espresion.

Leccion 14.^a

No hay ni puede haber mas acordes consonantes q.^e el perfecto mayor y el perfecto menor y sus inversiones. Estos acordes estan compuestos de tres notas distintas, luego no hay ni puede haber acordes consonantes mas compuestos q.^e los de tres notas pero como estas tres notas pueden ser elegidas en una misma octava ó en 8.^a diferentes resulta q.^e los acordes como las distancias pueden ser simples y dobles y esto es regla general para todos los acordes, pero hay q.^e advertir q.^e se llaman los acordes 1) completos ó simples cuando tienen todas las tres notas en la misma 8.^a, 2) incompletos p.^o tamb.ⁿ simples cuando esta omitida una ó dos de sus notas siendo en este caso la 3.^a la mas esencial, 3) llenos cuando ademas de las tres notas tienen alguna ó algunas de sus 8.^a 4.^a dobles cuando alguna de las tres notas es tomada en 8.^a diversa. Asi se presentan los acordes perfectos con mil aspectos diversos, distinguirlos, tener en el oido su harmonia y saber q.^e pasion espresan, es uno de los fundamentos principales de la musica.

Leccion 15.^a Uso de los acordes perfectos.

Toda escala mayor tiene un acorde perfecto mayor y toda escala menor un acorde perfecto menor formado sobre sus respectivas tonicas y por eso todo acorde perfecto mayor y menor es la indicacion positiva del tono en q.^e se modula y se llama acorde perfecto de la tonica. Algunos musicos admiten la formacion de acordes perfectos sobre las otras notas de la escala á escepcion de la sensible en mayor y

de la sensible y segunda en menor. Mas adelante demostraremos q.^e son muy pocos los casos en q.^e esto sucede y por ahora sean

Reglas generales

1.^a Que cuando en una harmonia se para de unos acordes á otros deben buscarse para juntarlos aquellas inversiones q.^e den mayor contigüidad á los sonidos. Esta regla de contigüidad es la principal de la harmonia. 2.^a Que los q.^e los primeros compases de la pieza son el de la 4.^a la 6.^a y la 5.^a. Al acorde perfecto de la tonica ya hemos dicho como se llamaba y á los restantes se les nombra acordes perfectos del tono, y nosotros los llamaremos simples y consonantes, porque nunca podrán adquirir accidentes q.^e no pertenezcan á este y por eso aunque quintas siempre serán juntas sus terceras serán ya mayores ya menores. Se emplea el acorde perfecto de la tonica en el principio de la pieza que casi siempre directo para q.^e el oido halle al momento el tono y el modo y por eso sirve para distinguir uno y otro. 2.^o Al fin de cada periodo porque su harmonia compone una conclusion perfecta q.^e no deja nada q.^e desear. 3.^o cuando el canto pasa á otro modo ó tono para q.^e el oido lo conozca y 4.^o En la resolucion de las disonancias.

No es necesario escribir todas las notas del acordes bastan las q.^e lo indican y principalmente la 3.^a q.^e señala al tono pero cuando el primer compas de la pieza no estan contenidas todas las notas del acorde perfecto lo mas comun es q.^e el segundo compas contenga las q.^e faltan á las cuales se llama complemento del acorde. Como el acorde perfecto de la tonica produce un reposo perfecto se puede parar de el á otro sin trabajo alguno.

Lecion 16.^a Acordes de suspension.

Cuando en el acorde perfecto se sustituye á una de sus notas otra estraña su harmonia pasa á ser disonante y forma el acorde de suspension porque esta disonancia detiene el reposo q.^e el acorde perfecto produciria. Esta nota estraña es casi siempre la 2.^a y la 4.^a y por eso se llama acorde de suspension de 2.^a ó de 4.^a. Aqui hemos de advertir q.^e esta h.^a es disonante porque es añadiendo una tercera menor al acorde perfecto mayor de dos 5.^a de lo cual resulta una

septima menor con el bajo fundamental y una tercera mayor q.^e ya poseia el acorde: estos son sus unicos caracteres esenciales.

En el momento en q.^e suena la 3.^a menor adicionada el oido inquieto desea el reposo de un acorde consonante quiere q.^e se le complazca del disgusto q.^e acaba de experimentar al oir las disonancias y desea eficazmente q.^e esto se le haga por el camino mas corto.

Hay en todo acorde de septima dominante dos notas distantes un solo semitono de otras de su escala luego al resolver el acorde estas notas pasarán precisamente á sus inmediatas luego la tercera de todo acorde dominante sube de un semitono y subir de un semitono es ser sensible luego reposa naturalmente en la tonica al mismo tiempo q.^e la 7.^a menor baja de otro semitono, reposando en la tercera del tono y de consiguiente todo acorde de septima dominante se resuelva en el perfecto mayor ó menor de la cuarta de su tonica. Advertiremos aqui q.^e el movimiento de cuarta subiendo ó su inversion son tan naturales como el de segunda mayor especialmente en los instrumentos q.^e tienen caracter de bajo. Esto ha movido al malogrado Bellini á resolver la tercera del acorde dominante y aun la 7.^a por un movimiento ascendente de cuarta y mejor por uno descendente de quinta. Esto dió alguna mas variedad a la resolucon del acorde dominante pero no contando con ella, puede decirse q.^e en la resolucion de dicho dominante hay dos notas de este acorde q.^e tienen movimiento forzoso porque apenas pueden salir del paso q.^e queda indicado y son la 3.^a y la 7.^a y las otras dos tienen movimiento voluntario, es decir, q.^e pueden pasar á cualquiera de las q.^e componen el acorde de resolucion. Hay dos modos principales de resolver el acorde dominante en el perfecto q.^e reclama: ambos nacen de el paso forzoso. Uno deja perfectamente contento al oido sin deseo de mas y por tanto concluye la composicion; otro le deja suspenso pero gustoso. El primer caso es cuando reposa en la tonica porque entonces el bajo está en su centro; y el segundo cuando reposa en una inversion.

TEXTO II



Im. 300: Capa da Esplicación de los rudimentos de música apropiada a la guitarra p.^a el uso de A. V.
Arquivo Histórico Provincial de Ourense.



Im. 301: Primeira página da Esplicación...
Arquivo Histórico Provincial de Ourense.

Explicacion de los rudimentos de música apropiada á la guitarra, para el uso de A. V.

Rudimentos p.^a tocar la Guitarra p.^r música.
Advertencias preliminares.

La postura del tocador debe ser: no se acabalarán las piernas, debiendo estar apoyada la Guitarra en el muslo derecho por la parte interior y en direccion diagonal; cuya actitud aunque es algo incómoda para el brazo izquierdo, que está en el ayre sin reposar sobre el costado, se hace indispensable por la doble ventaja que proporciona; es á saber, de que la guitarra esté fija y sujeta sin peligro de correrse en ninguna mutacion violenta de la mano izquierda, esponiendose á errar el punto, y de que la mano izquierda esté expedita para cualquier egecucion, pudiendo discurrir sin embarazo por todo el diapason ó mastil de la guitarra. Ygualmente se observará, que el tocador esté sentado en silla baja, cuya circunstanc.^a es digna de imitacion.

Principalmente ha de observarse, que hay seis ordenes de cuerdas y distinguir, cual es la prima, cual la segunda, etc.. Se figura la Vihuela con seis cuerdas simples; esto es una sola prima, una sola segunda, una sola tercera, etc., cuyo uso es preferible al de las dobles. Tambien se ha de notar, cual es el traste 1.º, cual el 2.º, etc; y asi mismo que el dedo pulgar se denomina 1.º, el índice 2.º, el del Corazon 3.º, el anular 4.º y el meñique 5.º.

Los dedos de la mano izquierda se emplean en señalar las voces oprimiendo las cuerdas contra el brazo ó mastil de la guitarra; y esto se llama pisar: los dedos de la mano derecha se ejercitan en hacer sonar las voces, hiriendo las cuerdas, lo que se llama tocar.

Se oprimirá bien la cuerda al pisarla, para que salga clara la voz.

No se desprenderán los dedos de las cuerdas que pisen, luego inmediatamente despues de tocarlas, sino que deberán permanecer en la misma posicion, mientras no sea necesario mudarlos para pisar otra cuerda, ó en otro traste.

Deben tocarse las cuerdas en el espacio medio entre el Puente y la boca, hiriendolas con las yemas de los dedos, y no con las uñas; pues aunque con estas se hace una vibracion mas fuerte, tocando con

las yemas resulta la voz mas dulce; fuera de que se evita el inconveniente de rozar las cuerdas y la incomodidad propia y agena en traer uñas largas.

Para tocar no ha de profundizarse é internar el dedo, de modo que al pulsar la cuerda, se levante meramente para arriba, sino que se ha de herir con la cabeza de la yema y con direccion á la cuerda inmediata.

Tocar una cuerda al ayre es decir que se toque sin pisarla en ningun traste.

Asi para pisar, como para tocar, no se leblantarán los dedos mas de lo preciso para q.^e suene con claridad el punto; de cuya dilig.^a resultan dos ventajas, una la regularidad de los mismos dedos que parecen mejor á la vista; y otra la prontitud de la ejecucion.

Debe cuidarse con esmero de la recta disposicion de los dedos de ambas manos evitando presentar figuras ridículas, y de la compostura del semblante, absteniendose de hacer muecas.

Se fijará la vista en el papel de música, y no en la Guitarra, á no ser que haya notable mutacion de la mano izquierda, pasando de unos trastes á otros muy lejanos.

Será muy conveniente subdividir los trastes de cinco en cinco con alg.^a señal según se indica en la estampa que precede.

Modo de templar la Guitarra

Llámase templar la Guitarra, poner las cuerdas en disposicion de que pueda tocarse arregladamente.

Seis son las cuerdas de la guitarra, como se ha dicho: la prima, segunda y tercera son de tripa: la prima es mas delgada que la segunda, y la segunda mas que la tercera: la cuarta, quinta y sexta son entorchados; la cuarta es mas delgada y la quinta algo menos grueso que el sexto.

Es claro que cuanto mas tirante se ponga la cuerda, sera la voz mas alta; y al contrario será la voz mas baja, cuanto la cuerda esté mas floja.

Se pondrá la 3.^a ni muy tirante ni muy floja, lo cual se ejecuta por medio de la Clavija en que está envuelta: en caso de duda, es mejor que esté algo floja, por evitar que se rompan las demas cuerdas.

Arreglada así la 3.^a, por ella se templará la 5.^a pisando la tercera con el dedo 3.^o en el segundo traste tocandola con el dedo tercero y juntamente tocando con el dedo primero la quinta al ayre, la cual se subirá ó bajará hasta que las dos voces queden perfectamente unísonas.

Templadas del otro modo la 3.^a y la 5.^a se templará por esta la segunda, pisando la 5.^a con el dedo 3.^o en el 2.^o traste tocandola con el dedo 1.^o y juntam.^{te} tocando con el dedo 4.^o la 2.^a al ayre, la cual se subirá ó bajará hasta que las dos voces produzcan un mismo sonido.

En seguida se pasa á templar la 4.^a por la 2.^a en esta forma: se pisará la segunda con el dedo 4.^o en el tercer traste tocandola con el dedo 3.^o; y juntamente se tocará con el dedo 1.^o la cuarta al ayre subiendola ó bajandola hasta que las dos voces estén perfectam.^{te} acordes.

Luego se pasa á templar la prima por la cuarta, pisando ésta con el dedo 3.^o en el segundo traste, tocandola con el dedo 1.^o y juntamente tocando la prima al ayre con el dedo 4.^o, subiendola ó bajandola hasta ponerla unísona con la 4.^a.

Finalmente se templará el sexto por la prima tocando las dos al ayre; la prima con el dedo 5.^o y con el dedo 1.^o la 6.^a, la cual se subirá ó bajará hasta que esté unísona con la prima.

Elementos teorico-practicos de música p.^a guitarra.

Signos Naturales.

§1.^o Las voces, puntos ó signos musicales son siete, á cuyos siete signos están reducidas todas cuantas voces pueden darse en la vihuela, y se llaman Sol-La-Si-Ut-Re-Mi-Fa. El primer signo, Sol, es la voz mas baja de todas: el segundo signo, La, es un punto, ó un tono mas alto que Sol; el signo Si es un tono mas alto que Lá; y así progresivamente, Ut es un tono mas alto que Si; Re, un tono mas alto que Ut; Mi un tono mas alto que Re; y Fa, un tono mas alto que Mi.

§2.^o Hay diferentes ordenes de estos signos; es á saber, Regraves, Graves, Agudos, sobreagudos y agudísimos. En la Guitarra

de seis cuerdas y de 19 trastes solo caben los siguientes signos; Mi y Fa regrades; Sol, La, Si, Ut, Re, Mi Fa graves; Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa agudos; Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa sobreagudos; Sol y La agudísimos. Los signos conserban respectivamente el mismo tono, bien sean regrades, graves, agudos, sobreagudos o agudísimos; con la única diferencia de que la clase de los signos Regrades es una octava mas baja que la de los graves; la de los graves otra octava mas baja que la de los agudos; la de los agudos otra octava mas baja que la de los sobreagudos; y la clase de los signos sobreagudos es otra octava mas baja que la clase de los signos agudísimos. Un ejemplo aclarará esta doctrina: suponiendo que está la vihuela templada, se hallará que el mismo tono ó voz es la Sexta al ayre, que la 4.^a en el segundo traste y la prima al ayre y la misma prima pisada en el traste 12.^o; pero bien se deja conocer, que estas cuatro voces aunque unísonas, son de distinta clase; que la 6.^a al ayre es de un orden inferior, ó mas bajo q.^c la 4.^a en el 2.^o traste; q.^c la 4.^a en el segundo traste es de otro orden mas bajo que la prima al ayre; y que la prima al ayre es tambien de un orden inferior á la misma prima pisada en el traste 12.^o. En el parrafo siguiente se verá que la 6.^a al ayre es mi regrave, que la 4.^a en el segundo traste es mi grave; que la prima al ayre es mi agudo y que la prima en el traste 12.^o es mi sobreagudo.

§3.^o Los dichos siete signos musicales Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, segun deben practicarse en la Vihuela, se hallan demostrados en la adjunta estampa 1.^a, para cuya inteligencia se ha de saber que las referidas voces musicales se designan con unos bastoncitos, ó puntos abultados, llamados notas, las cuales ó están en Rayas, ó en el hueco entre una y otra, ó bien se hallan dentro de las cinco rayas tiradas de un extremo á otro del papel, llamadas fijas, ó en alg.^a raya pequeña formada sobre las fijas ó debajo de ellas, cuya rayuela se llama accidental. Vease la estampa 2.^a que representa las cinco rayas fijas y la estampa 3.^a en donde se hallan las accidentales.

§4.^o En la parte inferior de las notas (otra estampa 1.^a) se lee su nombre respectivo; v.g. la primera nota que está debajo de la tercera raya accidental es el signo Mi; el signo siguiente anotado en la misma 3.^a raya accidental es Fa. Debajo de los nombres de estos dos signos se lee regrades; y quiere decir que los otros dos signos Mi y Fa son de la


clase de los regrave. Sobre las referidas notas se leen diferentes numeros que cuadran respectivamente sobre todas y sobre cada una de ellas, y denotan los trastes en que se debe pisar: encima de estos numeros se leen los números de sexto, quinto, cuarto, etc.; estos nombres hacen relacion a las cuerdas que deben tocarse. Continuando, pues, la explicacion de los dos ejemplos anteriores diremos que la 6.^a tocada al ayre es mi regrave, y que el mismo 6.^o pisado en el traste 1.^o es Fa regrave. La 3.^a nota es el signo Sol de la clase de los graves, y en la Vihuela corresponde á la 6.^a en el traste 3.^o. Parece superfluo proseguir en la esposicion de las demas notas.

§5.^o La estampa 1.^a que acaba de explicarse, se llama escala porque abraza y comprende todos los signos, voces ó puntos de que es susceptible la Guitarra empezando desde el punto, ó voz mas baja y siguiendo gradual, no saltuariamente.^{te} ; esto es, pasando de una voz á otra la mas inmediata.

§6.^o Bien enterado el principiante de todo cuanto va explicado hasta aquí, sin omitir las advertencias preliminares, emprenderá desde luego la ejecucion de otra escala en la Vihuela con arreglo á la estampa 4.^a en la cual se suprime el nombre del signo correspondiente á cada nota, su clase, la cuerda y traste en que se debe practicar, por haberse declarado todo esto con la mayor claridad posible en la estampa 1.^a para la mas comoda ejecucion, respecto de que á ella concurren simultáneamente diversas operaciones, será ventajosísimo que el principiante no pretenda abarcarlas todas de un golpe, sino que vaya trabajando por partes. Supuesto que por la estampa 1.^a sabe á que cuerda y traste corresponde cada nota, atienda ahora á los números superiores de la estampa 4.^a, y sin cuidar de los dos de abajo practique una por una todas las notas pisando con los dedos á q.^c hacen relacion los números de arriba: versado en esto, informese por los números inferiores de los dedos, con que se debe tocar; y teniendo presentes los golpes que han de darse en cada cuerda, ejercítese en darlos seguidam.^{te} todos uno por uno sin pisar: con este método experimentará una facilidad suma en pisar y tocar á un mismo tiempo.

Estampas 1-8

Signos accidentales

§7.º La escala esplicada hasta aquí, se entiende solamente de las voces, puntos ó signos naturales. Hay ademas otras voces intermedias, llamadas accidentales, las cuales están reducidas á dos clases; es á saber: sostenidos y bemoles. El sostenido q.^e sirve para aumentar un semitono, ó medio tono al signo, á cuyo lado izquierdo se señala, es figurado con una cruz doble . El bemol, cuyo efecto es disminuir un semitono al signo, á cuyo lado izquierdo se señala, es figurado con una b. minúscula.

§8.º No hay mas que cinco sostenidos; Sol-La-Ut-Re-Fa (estampa 5.º), y cinco bemoles; Sol-La-Si-Re-Mi (estampa 6.ª): por lo cual es visto que no hay sostenidos de Si ni de Mi, ni hay bemoles de Ut ni de Fa. Sin embargo, se hallan algunas veces estos sostenidos y bemoles; pero como entonces el sostenido de Si, equivale á Ut natural, y el de Mi á Fa natural; é igualmente el bemol de Ut se resuelve en Si natural, y el de Fa en Mi natural, de ahí és que no se reputan por verdaderos sostenidos ó bemoles.

§9.º Obsérvese que unas mismas notas espresan los signos naturales y los signos accidentales, para lo cual, cotéjense la estampa 1.ª y la estampa 5.ª y 6.ª.

§10.º Obsérvese tambien que los sostenidos son respectivam.^{te} bemoles y al reves: el sostenido de Sol es bemol de La, el bemol de Si es sostenido de La, etc. Comparense entre sí las estampas 5.ª y 6.ª.

§11.º La explicacion que se hizo en el parrafo 4.º concerniente á los signos naturales, debe acomodarse á los signos accidentales.

Figuras

§12.º Todos los dichos signos, asi naturales como accidentales pueden ser de distintas figuras: ó breves, ó semibreves, ó mínimas, ó semínimas, ó corcheas, ó semicorcheas, ó fusas, ó semifusas, cuya diferencia se conoce por la diversa figura de cada signo. Vease la estampa 7.ª: esta diversidad de figuras se ha adoptado para manifestar el mas ó menos tiempo que debe detenerse el tocador en un signo antes de pasar á tocar otro. Una breve tiene el valor de dos semibreves; una semibreve de dos mínimas, etc.; consiguientem.^{te} una

breve vale por cuatro mínimas, ó por ocho semínimas, etc.; una semibreve por cuatro semínimas, ó por ocho corcheas, etc. etc. Vease la estampa 8.^a, en donde se dice que un breve tiene el valor de dos semibreves, ó que una semínima vale por 4. semicorcheas, etc., es lo mismo que si se digera q.^e debe ocuparse tanto tiempo con el sonido de dos semibreves, como con el de una breve; que debe ser cuatro veces mas veloz el movimiento de los dedos para tocar las semicorcheas que para tocar las semínimas, etc.

§13.º Las breves no están en uso y las semibreves apenas, asi como las semifusas.

Clave

§14.º Clave es una cierta señal que se pone al principio de la tocata, llamada asi porque es la llave del conocimiento de la música de aquella pieza. Hay tres distintas claves; pero como en la música de Guitarra comunmente no se usa sino de la clave de Sol, ó Gesolrreut, esta sola es la que aquí va á esplicarse.

§15.º La figura con que se espresa la clave de Sol, ó Gesolrreut, es la siguiente &. Su efecto es manifestar que la nota asentada en la 2.^a raya fija es Sol, cuyo signo tambien se conoce con el nombre de Gesolrreut. Sabido esto, y habiendo debido observar en la Escala de la estampa 1.^a el orden gradual de los siete signos Sol-La-Si-Ut-Re-Mi-Fa; y que anotado Sol agudo en la 2.^a raya fija; La, que es signo superior, signo que sigue á La, se anota en la 3.^a raya fija, etc.; resulta que sabiendo donde cuadra un signo, ó á que raya ó hueco corresponde, facilmente se viene el conocimiento del lugar propio de los demas signos.

Compases

§16.º Toda tocata se divide en compases, que son como otros tantos miembros, ó partes iguales y proporcionadas del todo de la tocata. Una division de partes iguales, estos compases se distinguen por otras tantas rayas verticales q.^e cortan perpendicularm.^{te} las cinco rayas fijas.

§17.º En cada tocata los compases deben ser uniformes; mas no todas las tocatas tienen un mismo signo de compases. Se cuentan hasta 16: aquí se esplicarán solamente 6., porque los demas son inusitados. Hay compasillo, el cual se anota con una C. mayúscula; Compas mayor, el cual se anota tambien con una C., solo que se le añade una linea perpendicular; dos por cuatro, el cual se anota con el 2. arriba y el 4. abajo; seis por ocho, el cual se anota con el 6 arriba y el 8 abajo; 3. por 4., el cual se anota con el 3. arriba y el 4. abajo; y tres por ocho, el cual se anota con el 3. arriba y el 8. abajo. Veanse las lecciones prácticas que están al fin de este Tratado.

§18.º El compas mayor consta de 4. semínimas, y por consiguiente tambien se forma de 2. mínimas; ó de una mínima y 2. semínimas; ó de una mínima y 4. corcheas; ó de una mínima, otra semínima y dos corcheas; ó de 8. corcheas, etc. Sabiendo la cantidad ó valor de las figuras (§12.º estampa 8.^a) y que el compas mayor requiere 4. semínimas, ó sus equivalentes, están sabidas las otras muchas combinaciones de diversas figuras, q.^e admiten esta especie de compas. El compas mayor se marca con dos golpes, ó dos movimientos iguales de los cuales, por consiguiente, cada uno corresponde á dos semínimas ó sus equivalentes; esto es, á la primera nota del compas sea de la figura que quiera, se dará el primer golpe con el pie en el suelo, cuyo movimiento se llama dar; y levantando el pie al ayre á la nota inmediata, á las dos primeras semínimas, ó sus equivalentes se finge otro golpe igual con cierta suspension en el ayre, lo que se llama alzar. La igualdad de estos golpes, ó movimientos consiste en que no se gaste mas tiempo en uno que en otro, como se observa en las oscilaciones del Relox.

§19.º El compasillo consta igualmente que el compas mayor de notas semínimas, ó sus equivalentes, y solo se diferencian estos dos compases, en que el compasillo se marca con 4. golpes, ó movimientos iguales, de los cuales por consig.^{te} corresponde cada uno á su semínima. Por esta razon se llama cuaternario el compasillo y el compas mayor binario. Los dos primeros golpes del compas may.^r se marcan con el pie en el suelo, y los dos últimos con el mismo pie al ayre, uno á un lado, y otro á otro: ordinariamente suele decirse, dos al dar, y dos al alzar.

§20.º El compas de 2. por 4 consta de dos semínimas, ó sus equivalentes. Se marca con dos golpes iguales, el primero al dar, y el segundo al alzar, de los cuales cada uno corresponde á su semínima.

§21.º El compas de seis por ocho, consta de 6. corcheas, ó sus equivalentes. Lleba igualmente que el de dos por cuatro, y el compas mayor, dos tiempos; esto es, se marca con dos golpes iguales, uno al dar y otro al alzar. Resulta, pues, que durante el primer golpe se deben tocar las tres primeras corcheas y las otras tres ultimas del compas al tiempo del alzar. Solo debe advertirse que la primera corchea de cada compas ha de ocupar un poquito mas espacio de tiempo que las dos corcheas siguientes, supliendo la celeridad con que se tocare estas, la suspension de la primera y lo mismo se ha de practicar con la corchea 4.^a que con la 1.^a, guardando tambien igual proporcion en las dos corcheas últimas, que en la 2.^a y 3.^a.

§22.º El compas de tres por cuatro consta igualmente que el compas de 6 por 8. de tres semínimas, ó seis corcheas, etc. La diferencia de estos dos compases, consiste en que el compas de 6 por 8 , como ya va dicho, se marca con dos golpes, y este compas de tres por cuatro se marca con tres, dos al dar y uno al alzar; correspondiendo cada uno de ellos, por consiguiente, á su semínima ó sus equivalentes: ademas de esto en el compas de seis por ocho se advirtió, que de las seis corcheas que forman aquel compas, la primera y la cuarta se tocan con un poquito de pausa respecto de la segunda, tercera, quinta y sexta; lo cual no se practica en este compás de tres por cuatro, en donde nada se altera el valor de las figuras. Este compas, por cuanto se mide con tres golpes, se llama ternario é imperfecto.

§23.º El compas de tres por ocho consta de tres corcheas, ó sus equivalentes; se marca con tres golpes, dos al dar y uno al alzar. Es en un todo semejante este compas al de tres por cuatro: la única diferencia que hay entre estos dos compases, se reduce á que el de tres por ocho, exige doble velocidad que el de tres por cuatro, pues para la perfeccion de aquél, no se requieren mas que tres corcheas, y p.^a el compas de tres por cuatro se requiere el doble.

§24.º La mayor dificultad que se experimenta en la ejecucion de la música es sin duda la de guardar el compas, dando á cada uno de

los signos que ocurran en él su valor respectivo, segun su figura. Para allanar esta grave dificultad, no hay medio mas expedito que dividir cada compas en semínimas, (ó si fueren muchos los signos, como tambien siendo el compas de tres por ocho) en corcheas, marcando cada semínima ó corchea con un golpe de pie en el suelo, omitiendo altern.^{te} los golpes de suspension al ayre, que siempre son mas embarazosos y violentos.

Becuario

§25.º El becuadro, cuya figura es la siguiente n , llamado asi porque es una especie de b. cuadrado, sirbe para restituir á su tono natural los sostenidos ó bemoles.

§26.º Si los sostenidos ó bemoles se hallasen anotados entre la clave y el compas, regirán en toda la toca, escepto aquel compas en donde cualquiera de ellos sea contrariado por el becuadro. Puede suceder que dentro del mismo compás en que haya el becuadro, se renueve el bemol ó sostenido, y en tal caso el becuadro solo surtira su efecto hasta llegar justo al bemol ó sostenido. Si el bemol ó sostenido no se encontrase antado entre la clave y el compas, sino accidentalm.^{te} en el discurso de la toca, solo dentro de aquel compas, donde se halle anotado, disminuirá ó aumentará un semitono al signo á que corresponda.





§27.º Donde quiera que se anote el bemol ó sostenido, surtirá su efecto, no solo en su clase de grave, agudo ó sobreagudo, sino en todas las demas; es decir que anotado por ejemplo un sostenido en la 5.^a raya fija, que es Fa agudo, se practicará el dicho sostenido, no solo en los signos anotados en la 5.^a raya fija, sino en los anotados en el hueco entre la 1.^a y la 2.^a raya fija, ó sobre la 3.^a accidental, que todos ellos son unos mismos signos, aunque de distinto orden.

Sostenidos y bemoles dobles

§28.º Supuesto algun sostenido, ó bemol, si se hallase una cruz + en el sitio correspondiente al sostenido ó bemol, se entenderá doble dho. bemol ó sostenido, y su efecto disminuir otro medio punto mas al bemol y aumentar medio punto mas al sostenido. Por consiguiente, si

en aquel compas ocurriese un becuadro, solo alterará medio punto al signo, restituyendolo á su primitivo estado. Tambien se conocen con el nombre de cromáticos estos bemoles ó sostenidos dobles, y tambien se expresa el sostenido cromático de este modo # y el bemol cromático del siguiente b.

Abreviaturas de signos y figuras

§29.º Para evitar el trabajo de anotar muchos signos consecutivos de una misma especie, suele usarse del propio signo, pero de otra figura, que equivalga a las que quieran expresarse, para cuyo discernimiento se ven atravesadas al pie una, dos, tres ó cuatro rayas con el fin de denotar que son corcheas, semicorcheas, fusas ó semifusas: según la figura que se denote, se darán tantos puntos, cuantos equivalgan á la figura espresada; vg. se halla una mínima, y al pie una traviesa , entiendase, que aquella figura no es mínima sino corchea; y por consig.^{te} se daran al llegar á aquel signo tantos puntos, y se repitirá aquella voz tantas veces, cuantas corcheas están contenidas en una mínima; y como una mínima tiene el valor de cuatro corcheas, deberán tocarse cuatro golpes con la celeridad de corcheas. Si se hallase una semínima con una raya al pie , se entenderá que aquel signo no es realm.^{te} de figura semínima, sino de corchea, y como una semínima vale por dos corcheas, se tocarán al llegar á aquel signo, no un golpe sino dos, lo mismo que si se hubiesen anotado dos corcheas seguidas en aquel propio signo. Si al pie de la semínima se vieren dos traviesas , se entenderá que aquel signo equivale á cuatro semicorcheas, porque una semínima vale por cuatro semicorcheas: si tiene tres traviesas , que equivale á ocho fusas.

Tresillo y seisillo

§30.º Llámase Tresillo, tres signos de una misma especie; esto es, todos tres signos corcheas ó semicorcheas, etc., los cuales tienen sobre si el número tres, 3, y da á entender que aquellos tres signos se han de tocar con la velocidad correspondiente á los de la misma especie. El

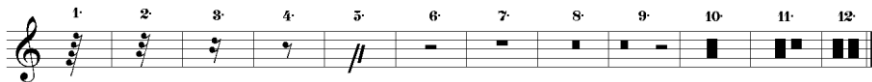
Seisillo son seis signos de una misma figura, q.^e tienen sobre sí el numero 6. y han de ocupar no mas que el valor de cuatro. Algunas veces se omiten los números 3. y 6., pero se distingue sin embargo si son tresillos y seisillos, midiendo y contando las figuras del compas.

Punto de aumentacion

§31.º Aunque para espresar el valor de los signos; esto es, el tiempo que debe durar cada voz ó punto, se han inventado las figuras; (§12.º), hay ademas para este mismo fin lo que se llama punto de aumentacion, y es un punto como la mitad de la cabeza de una semínima, el cual sirve para aumentar la mitad del valor de la figura, á cuyo lado derecho está el punto; y asi estando el punto despues de una mínima, tendrá el valor de tres semínimas; si despues de una semínima, esta valdrá por tres corcheas, etc.

Pausas

§32.º Pausa es una suspension de sonido: como esta suspension, unas veces debe ser de mucho, otras, de poco tiempo; para distinguir su duracion, se han adoptado diferentes figuras de pausa, y son las siguientes.



Im. 302: Esquema dos silêncios na Explicación...

La señal que está debajo del num.º 1.º, significa pausa del tiempo que corresponde á una semifusa.

La del número 2. pausa de una fusa.

La del número 3. pausa de una semicorchea.

La del número 4. pausa de una corchea.

La del número 5. pausa de una semínima.

La del número 6. pausa de una mínima.



La del número 7. pausa de un compas entero.

La del número 8. pausa de dos compases.

La del número 9. pausa de tres compases.
La del número 10. pausa de cuatro compases.
La del número 11. pausa de seis compases.
La del número 12. pausa de ocho compases.

§33.º Las pausas de compases solo se usan en piezas de orquesta: las mas frecuentes son las de semínima, de corchea y semicorchea: las de semínima suelen llamarse aspiraciones.





La señal  o 

§34.º Esta señal  ó esta otra  puesta en un compas sin haber en el algun signo, quiere dar á entender que se repita el compas proximo anterior. Si cualquiera de otras señales estubiese en el compas despues de algun signo, indica que se repita el signo, ó signos que la preceden dentro de aquel compas.

Párrafos

§35.º Párrafos se llaman dos SS atravesadas con una línea perpendicular (\$\$.) de las cuales, una se coloca en el principio del compas, y la segunda al remate del otro; y denotan que acabados de tocar los compases intermedios de otras \$\$ se repiten otra vez.

Señales de repiticion

§36.º Yndican que se ha de repetir todo cuanto se ha tocado hasta alli las sig.^{tes} señales, , estas otras    llaman á la parte que se ha de repetir.

Ligadura

§37.º Ligadura se llama á un semicirculo que abraza dos, tres, cuatro ó mas signos, y sirve para manifestar que todos aquellos puntos comprendidos debajo del semicirculo se han de ejecutar tocando solamente el primer punto, y pisando los demas sin tocarlos, ó soltando la cuerda al ayre.

Apoyatura

§38.º La apoyatura se demuestra así e para comprender su ejecucion, supongamos que la apoyatura se halla en Re agudo, y que el signo siguiente es Ut; en tal caso se tocará la 2.^a en el traste 1.º y sin tocar nuevamente se pisará la misma 2.^a en el 3.º traste, que es el punto indicado en la apoyatura, volviendo á descansar la voz en el traste 1.º.

Mordentes

§39.º Llámanse mordentes los signos que se espresan con puntos pequeños á modo de la apoyatura, y que no siendo esenciales á la música, sino de adorno, lo mismo que la apoyatura, pueden omitirse; pero ejecutandose se practican de la misma manera que otros cualesq.^{ra} signos; advirtiendose que los mordentes, con el signo que sigue á ellos, han de equivaler á la figura de éste. Por ejemplo hay tres mordentes, y la nota que sigue es una semínima, deberán tocarse aquellos y esta, como si fuesen cuatro semicorcheas.

Calderon

§40.º Se llama Calderon á un semicírculo con un punto en medio, y significa la libertad que tiene el músico de ejecutar alli á su arbitrio una cadencia análoga á lo que ha tocado.

La señal mmmm


§41.º Viendo sobre algunos signos una raya serpentina mmmmm se debe entender que aquellos signos han de ejecutarse por octava alta; es decir, que si estan anotados en la clase de agudos, se han de tocar en la de sobreagudos.

Las letras D. C.

§42.º Las letras D. C. equivalentes á Dacapo, que suelen hallarse al fin de una parte, ó despues de dos, ó de toda la pieza, anuncian repiticion.

Las letras P., y F.

§43.º Cuando se halle una p. minúscula, se ha de tocar blanda, remisa y suavemente, que es lo que denota la palabra piano, indicada en otra letra. Dos pp. Significan que se toque mas piano que cuando se encuentre una sola p., y pianis., equivalente á la palabra pianisimo, quiere dar á entender que se toque con muchísima suavidad. Al contrario la letra f. que se toque fuertem.^{te}, dos ff. Aun con alguna mas fuerza; y ff.^{mo} con mucha mas fuerza.

§44.º La palabra Cresc, que quiere decir Crescendo, sirve para manifestar, q.^c empezando á tocar piano, se vaya aumentando por grados la fuerza de la pulsacion de las cuerdas. Para este mismo efecto se usa tambien de la siguiente señal. < La señal contraria á esta > denota un efecto contrario, esto es, que empezando á tocar fuerte donde empieza otra señal, se vaya disminuyendo por grados el sonido. Para espresar el aumento y sucesivamente la disminucion de la voz, se adoptó esta señal .

§45.º Para esplicar el genero de espresion conveniente á la música, se usa de diferentes palabras, como cantabile, que quiere decir, con sensibilidad; lamentabile, equivalente á sentimiento; grave, á magestad; afectuoso, á afecto; con brio, con moto, con espirito, esto es con alegría.

§46.º Son cinco los movimientos fundamentales de la música; Largo; esto es, despacio; Adagio, esto es, moderado; Andante, esto es gracioso y un ayre medio entre Adagio y Allegro, que quiere decir vivo; Presto que equivale á veloz. Sus derivados son, Larghetto, entre lento y moderado; Andantino, Alegreto, Vivace, Prestísimo ó Fuga.

Reglas generales sobre la eleccion de los dedos con que se debe pisar y tocar

Es de la mayor importancia saber que dedos, asi de la mano izquierda, como de la derecha, han de emplearse en practicar la música de Vihuela.

Regla 1.^a Asi para pisar, como para tocar se ha de atender á la mayor comodidad posible prefiriendo siempre el uso de los dedos que faciliten mejor la ejecucion de ambas operaciones.

2.^a Para lograr esta comodidad, se ha de reparar á las diferentes partes de la tocata, y procurar según su carácter, que alternen los dedos en cuanto sea posible, evitando que unos trabajen demasiado, mientras que otros permanecen ociosos, y proporcionando que se sucedan unos á otros sin violencia.

3.^a Si la ejecucion de la mano izquierda no se estendiere fuera de los 4. primeros trastes, el dedo segundo estará destinado y pronto p.^a pisar en el primer traste, el dedo 3.^o en el traste segundo, el cuarto dedo en el 3.^{er} traste, y el dedo meñique en el 4.^o traste.

4.^a Cuando la mano izquierda no tiene que emplearse en el 1.^{er} traste, sino q.^e se ocupa en el 2.^o, 3.^o 4.^o 5.^o, por el mismo orden servirán los otros dedos; es á saber, el indice para el 2.^o traste; el tercer dedo para el 3.^{er} traste; el anular para el 4.^o, y para el 5.^o traste el dedo meñique: este orden se debe guardar succesivamente en los trastes inferiores, sin perder jamas de vista, que estos preceptos son generales, y por consiguiente que padecen sus excepciones.

5.^a Alguna otra vez es conveniente, ó necesario pisar con el pollice; pero entonces este dedo pisará por la parte superior del mango de la Vihuela al reves de los otros dedos. Tambien convendrá alguna rara vez pisar seguidamente una cuerda con un solo dedo corriendolo por los trastes inmediatos.

6.^a Frecuentem.^{te} ocurre la comodidad ó necesidad de usar de Cegilla. Llámase Cegilla la postura del dedo indice, estendido á lo largo de un traste fingiendo allí la Ceja. Se usa de Cegilla cuando se han de tocar á un mismo tiempo muchas voces, cuya ejecucion ó es imposible, ó muy incómoda sin el recurso de la Cegilla, y principalmente cuando se tocaren algunos puntos consecutivos en una misma cuerda, ó en diferentes, pero en trastes muy distantes entre sí.

7.^a Tambien succede con frecuencia por necesidad, ó comodidad (y comunmente cuando se usa de Cegilla) que los signos que según el orden regular de la escala corresponden á una cuerda, deben ejecutarse en otra, pero siempre se ha de buscar la voz propia del signo, y esto se llama transportar. El uso de la transportacion es muy importante, por lo cual tambien se preferire, que por su medio debe procurarse no solo la posibilidad ó comodidad en ejecutar los

mismos puntos que se transportan, sino facilitar el tránsito del paso transportado al que le sigue.

8.^a Su orden al uso y alternacion que debe guardarse entre los dedos de la mano derecha, se debe tener igualmente un cuidado exquisito. Obsérvese el carácter de la música, cuantas voces seguidas corresponden á una cuerda; si se toca sola ó acompañada de otras, y de cuales; á que otra cuerda se hace despues transito, y si esta otra cuerda que se pasa á tocar, se ha de tocar sola ó acompañada.

9.^a Si corresponden tres golpes seguidos á la prima, y luego se pasa á la seg.^{da}, aquellos deberán darse con los dedos 4.^o 3.^o y 2.^o pasando á tocar la seg.^{da} con el dedo 3.^o: si correspondiese un golpe á la segunda, y luego dos á la prima; el 1.^o se dará con el dedo 2.^o, y los dos siguientes con los dedos 4.^o y 3.^o, ó el primero golpe con el dedo 3.^o y los otros dos con los dedos 4.^o y 3.^o, cuyos ejemplos pueden servir de norma para las otras cuerdas.

10.^a Tocando juntamente dos cuerdas, si estas son inmediatas, deberan tocarse con dos dedos inmediatos: si se tocasen dos cuerdas mediando una entre ellas, deberán tocarse con la mediacion tambien de un dedo: si mediasen dos cuerdas entre las que han de tocarse á un tiempo, deberán mediar tambien dos dedos, entre los que han de tocarlas. Alguna otra vez será mas cómodo tocar juntamente dos cuerdas inmediatas con el solo golpe de un dedo; asi como tambien hay circunstancias, en que sin embargo de mediar una cuerda entre las dos que han de tocarse juntamente, deberán ser tocadas con dos dedos inmedatos, cuyos casos no pueden especificarse, bastando esta insinuacion para el gobierno del principiante.

11.^a El dedo pulgar no se usa sino para tocar el Sexto, ó quinta, aun cuando se tocan solas; y la 4.^a ó 3.^a, cuando con aquella se acompaña la prima, ó segunda, y con la 3.^a á la prima.

12.^a Al dedo meñique, como mas débil, y dotado de menos agilidad que los otros, no se le debe hacer trabajar igualmente que á ellos, empleandolo tan solo cuando lo requiera la necisidad.

13.^a Se establece en fin, que una vez aprendida cualquier tocata con arreglo á los preceptos anteriores, se forme hábito en pisar y tocar uniformemente, pues de la variedad en pisar ó tocar, unas veces de un

modo, y otras de otro, es el mayor embarazo para ejecutar con limpieza.

De otras señales q.^e se contienen en la música escritur.¹

Otros caracteres hay en la Música, que ó bien sirven de espresion, ó para mayor claridad y economía de la escritura; tales son los que se explican en la siguiente demostracion.

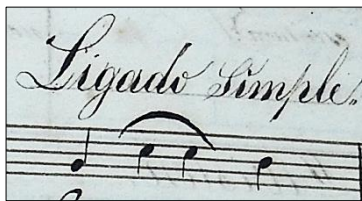
Puntillo de aumento.



Im. 303: Ponto de aumento na Esplicación... AHPO.

Se coloca despues de la nota á quien sirve y le aumenta una mitad justa de su valor intrinseco.

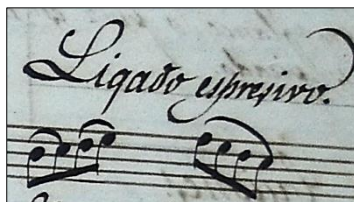
Ligado simple.



Im. 304: Ligado simples na Esplicación... AHPO.

Semicírculo pequeño q.^e abraza dos notas colocadas en un mismo grado, y sirve para sostener la segunda sin pronunciarla.

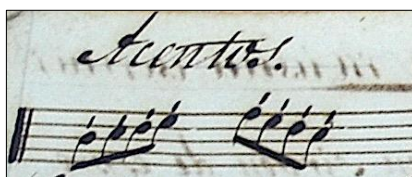
Ligado espresivo.



Im. 305: Ligado expressivo na Esplicación... AHPO.

El que abraza dos ó mas notas colocadas en diversos grados, denotando q.^e deben ejecutarse con cierto ligamiento ó suave inflexion de la voz, llaman los Ytalianos, dol[ce], esto es, dulce.

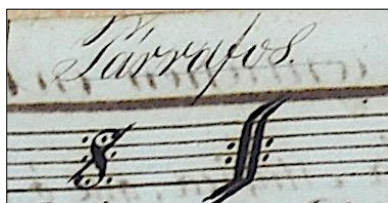
Acentos.



Im. 306: Acentos na Esplicación... AHPO.

Los acentos ó puntos sobre las notas indican cierta fuerza y soltura en el modo de herirlas, llaman á esto flance, ó pizz, esto es, picado.

Párrafos.



Im. 307: Signos de repetição na Esplicación... AHPO.

Debe repetirse, ó decirse dos veces la música que se halle entre dos párrafos ó señales y economizar la escritura.

Calderones.



Im. 308: Caldeirão na Esplicación... AHPO.

Medios círculos con un punto en el centro: sirven para suspender el compas por un breve rato, economizando notas ó pausas.

Guiones.



Im. 309: Traços indicadores da altura da seguinte nota no fim da linha do pentagrama, na Esplicación... AHPO.

Se coloca al fin del renglon señalando el grado en que se halla la prim.^a nota del renglon siguiente; y es signo de prevencion.

Division.



Im. 310: Barras de divisão na Esplicación... AHPO.

Linea recta colocada perpendicularmente para dividir los compases, señalando el numero de notas ó puntos que entran en cada uno.

Apoyaturas.

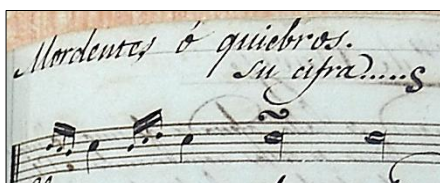


Im. 311: Apoyaturas na Esplicación... AHPO.

Pequeñas notas vueltas en las que apoya la voz p.^a caer á la nota mayor: no se pronuncian pero tienen cierto valor tomado de la nota que las sigue, y su efecto es de dulce impresion.

Mordentes ó quiebro.

Su cifra S

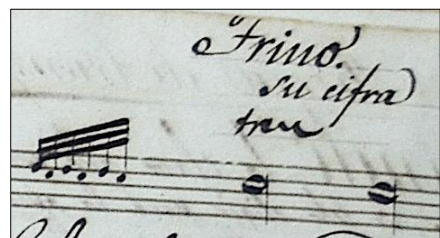


Im. 312: Mordentes na Esplicación... AHPO.

El mordente es un quiebro muy ligero de voz, que se forma con las pequeñas notas al tiempo de herir la nota mayor, pero sin pronunciarlas y sirven de adorno.

Trino.

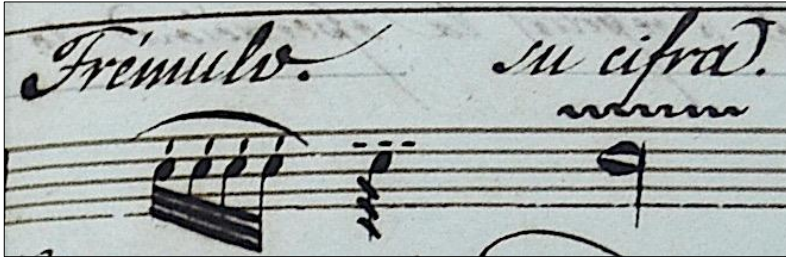
Su cifra



Im. 313: Trinados na Esplicación... AHPO.

Se bate la voz con velocidad entre las pequeñas notas sostenidas con la voz de la inferior, esto es, sin pronunciar la superior, y contribuye al buen gusto.

Trémulo.
Su cifra



Im. 314: Trémolo na Esplicación... AHPO.

Es una linea curba que indica cierto movimiento trepidante, ó estremecimiento agitado: sirve para espresar el temor ó el miedo.

Regulador.



Im. 315: Reguladores de intensidad na Esplicación... AHPO.

Regulan la fuerza del sonido desde lo mínimo que es la vértice del ángulo hasta lo máximo, y al contrario, y forman lo claro y obscuro del canto.

Regla de transportac.^{on} de Claves

Cuando la clave que está al margen se halla afectada de uno ó mas accidentes, se debe elegir para la operación el ultimo de estos nombrando Si, si es sostenido, y Fa, si es bemol; y contando desde aquel punto ya sea subiendo la escala, ya bajandola por el orden recto de sus voces, se encontrará otra clave; la cual hallada debe fijarse en la mente para cantar con ella todo el período, hasta que la nueva introduccion de otro accidental presentandose colocado por su orden y siendo permanente la canturia ó la falta de los q.^e ya tenia, obligue á repetir la operacion tomando distinta clave.

[Fim da transcrição].

ANEXO 11. FUNDO VALLADARES. PARTITURAS

La Soledad

Edição: Isabel Rei-Samartim

Dancita por A. V.

Avelina Valladares Núñez



Contradança

Edição: Isabel Rei-Samartim

Fundo Valladares
Pastas Vermelhas, 57v



Valsa

Edição: Isabel Rei-Samartim

Marcial Valladares
Pastas Vermelhas, 112r



* No original há um Fá \flat

** No original há Dó \sharp .

Moinheira

Edição: Isabel Rei-Samartim

Fundo Valladares
Pastas Vermelhas, 66r



Variações

Edição: Isabel Rei-Samartim

Fundo Valladares
Pastas vermelhas, 71r

The musical score consists of eight staves of music, all in 8/8 time. The notation is written on a single treble clef staff. The first staff begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 8/8. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some rests. The second staff features a repeat sign (double bar line with two dots) after the fourth measure. The third staff continues the melody with various rhythmic patterns. The fourth staff includes a repeat sign after the second measure. The fifth staff shows a more complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The sixth staff continues with similar rhythmic complexity. The seventh staff features a key signature change to two sharps (F# and C#) and a common time signature of 8/8. The eighth staff concludes the piece with a final cadence.

Variações

A musical score for a piece titled "Variações". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in treble clef and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system (staves 1-2) features a continuous eighth-note melody in the upper voice and a bass line with occasional chords. The second system (staves 3-4) continues the melody and introduces more complex rhythmic patterns. The third system (staves 5-6) shows a change in the bass line, with more frequent chords and rests. The fourth system (staves 7-8) features a more active bass line with eighth-note patterns. The fifth system (staves 9-10) concludes the piece with a final cadence. The overall style is that of a classical or romantic-era variation piece.

Andante com Variações
do Maestro Naya

Edição: Isabel Rei-Samartim

Fundo Valladares
Pastas vermelhas, 73r e 73v

Tema (Andante)

Three staves of musical notation for the Theme (Andante). The notation is in D major (two sharps) and 2/4 time. The first staff shows the beginning of the piece with a treble clef. The melody is written in eighth and sixteenth notes, while the bass line uses quarter and eighth notes. The second staff continues the melody and bass line, ending with a repeat sign. The third staff concludes the theme with a final cadence.

1ª Variação

Two staves of musical notation for the 1ª Variação. The notation is in D major (two sharps) and 2/4 time. The first staff shows the beginning of the variation with a treble clef. The melody is written in eighth and sixteenth notes, while the bass line uses quarter and eighth notes. The second staff continues the melody and bass line, ending with a repeat sign.

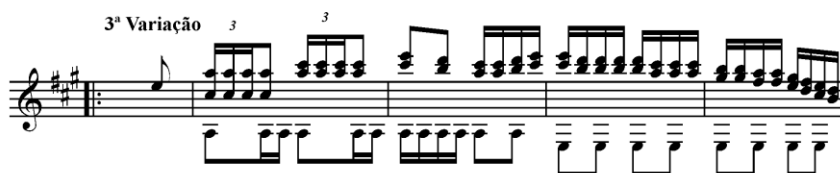
Andante com variações de Naya



2ª Variação



3ª Variação



Andante com variações de Naya

Three staves of musical notation in treble clef, key of D major (two sharps). The first staff contains measures 1 through 5, featuring eighth-note triplets and sixteenth-note patterns. The second staff contains measures 6 through 10, continuing the melodic and rhythmic themes. The third staff, starting at measure 68, contains measures 11 through 15, concluding with a double bar line and repeat dots. The bass line consists of simple eighth and sixteenth notes.

4ª Variação (menor)

Three staves of musical notation in treble clef, key of D minor (no sharps or flats). The first staff contains measures 1 through 5, featuring eighth-note patterns and chords. The second staff contains measures 6 through 10, continuing the melodic and rhythmic themes. The third staff contains measures 11 through 15, concluding with a double bar line and repeat dots. The bass line consists of simple eighth and sixteenth notes.

Andante com variações de Naya



5ª Variação (final)



Vilancico galego

Edição: Isabel Rei-Samartim

Fundo Valladares
Pastas vermelhas, 106r

Da mi-nhaal - de - i - a de - pres-sa ve - nho com for-tes ga - nas de ver o Ne - no.

Meu pe-que - ni - nho a ti m'a - che - go pois de ser - vir - te gos - to te - nho.

Mi - nha jo - i - nha co - mo te ve - jo to - doen coi - ri - nho co - lhen-do fres - co.

Vilancico galego

Mui - toes-ti - ma - ra dar - cheum bom lei - to por - que se pen - sas pas - sar oin -

ver - no nes - se pe - se - bre não le-va jei - to, não le-va je - to, não le-va

je - to, não le - va je - i - to.

* No original Lá M - Sol # M.

Alvorada

Edição e arranjo: Isabel Rei-Samartim

Fundo Valladares
Pastas vermelhas 72r e 128r, ms. PM 3

6

10

15

19

23

27

32

Alvorada

35

39

43

46

51

56

59

63

67

The musical score for 'Alvorada' is presented in a single system with nine staves. Each staff begins with a measure number (35, 39, 43, 46, 51, 56, 59, 63, 67) and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is in treble clef. The melody is written on the upper staff of each system, while the lower staff contains a series of horizontal lines, likely representing a bass line or a simplified accompaniment. The melody consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The piece concludes with a double bar line at the end of the ninth staff.

Alvorada (três versões)

Edição: Isabel Rei-Samartim

Fundo Valladares

ms. PM 3

PV, 128r

PV, 72r
guitarra

5

5

5

9

9

9

Alvorada (três versões)

13

First system of musical notation for measures 13-16. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The bottom staff has a consistent eighth-note bass line.

17

Second system of musical notation for measures 17-20. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music continues with similar rhythmic patterns, including beamed sixteenth notes and eighth notes. The bottom staff maintains the eighth-note bass line.

21

Third system of musical notation for measures 21-24. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music concludes with similar rhythmic patterns, including beamed sixteenth notes and eighth notes. The bottom staff maintains the eighth-note bass line.

Alvorada (três versões)

The image displays a musical score for the piece 'Alvorada (três versões)'. It is organized into three systems, each containing three staves. The first two staves of each system are in treble clef, and the third staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The first system begins at measure 26, the second at measure 31, and the third at measure 35. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The bass staff consistently features a steady eighth-note accompaniment pattern.

Alvorada (três versões)

The musical score is presented in three systems, each containing three staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The first system (measures 40-44) features a melody in the upper staves and a steady eighth-note accompaniment in the lower staff. The second system (measures 45-49) continues the melody with some rests and the accompaniment remains consistent. The third system (measures 50-54) shows the melody concluding with a final flourish, while the accompaniment continues its rhythmic pattern.

Alvorada (três versões)

54

First system of musical notation for measures 54-57. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). They contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, mostly beamed together. The bottom staff is in treble clef with the same key signature and contains whole rests for all four measures.

58

Second system of musical notation for measures 58-61. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). They contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, mostly beamed together. The bottom staff is in treble clef with the same key signature and contains whole rests for all four measures.

62

Third system of musical notation for measures 62-65. It consists of three staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). They contain a melodic line with eighth and sixteenth notes, mostly beamed together. The bottom staff is in treble clef with the same key signature and contains whole rests for all four measures. The system ends with a double bar line.

ANEXO 12. CADERNO DO FRANCÊS. CATÁLOGO

Este caderno manuscrito, cujas obras são datadas entre o fim do século XVIII e começo do XIX, conserva-se no Museu da Ponte Vedra (cota: Sampetro 46-18, MPV), que figura em todas as fichas como lugar de localização do documento, a seguir figura o número da página correspondente aos arquivos de imagem que o museu forneceu como reprodução do original.

1)

Título: Advertencias para la Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

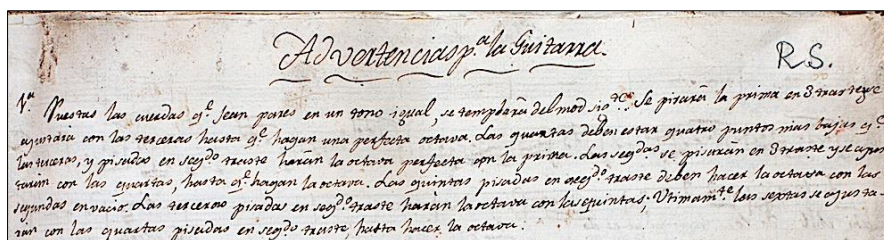
Língua: Castelhana.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampetro 46-18, p. 1.

Observações: Texto didático onde brevemente se descrevem a afinação das cordas, a técnica da mão direita e da esquerda. Salientar que os exemplos explicam-se em notação moderna.

Imagem:



Im. 316: Fragmento das Advertencias para la guitarra.
Caderno do Francês.

2)

Título: Sem título. [Se m'abbandoni]

Autor: Domenico Cimarosa (1749-1801).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 2/4.

Datação: Final do s. XVIII - Começo do s. XIX.

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 2.

Imagem:



Im. 317: Fragmento de Se m'abbandoni. Caderno do Francês.

3)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 6/8.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 2.

4)

Título: Volero Pausado.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhanho.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 3.

Imagem:



Im. 318: Volero pausado. Caderno do Francês.

5)

Título: Marcha.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 4/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 4.

6)

Título: Volero. [sic]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/8.

Tempo: Andante no mucho.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 5 e 7.

Imagem:



Im. 319: Volero (Andante no mucho). Caderno do Francês.

7)

Título: Sem título. [1]

Autor: J.(ou F.?) Miguel M. B.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 6.

Observações: Em vez de título aparece um nome: J.(ou F.?) Miguel M. B. que parece ser o do autor.

Imagem:



Im. 320: Fragmento da Obra 1 de F. Miguel M. B.
Caderno do Francês.

8)

Título: Sem título. [2]

Autor: J.(ou F.?) Miguel M. B.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 6/8.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 6.

Observações: Como na anterior, em vez de título aparece um nome: J. (ou F.?) Miguel M. B.

Imagem:



Im. 321: Fragmento da Obra 2 de F. Miguel M. B.
Caderno do Francês.

9)

Título: Arpeggios de Moretti.

Autor: Federico Moretti (ca.1765-1838).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1792 e ca.1799.

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 8.

Imagem:



Im. 322: Fragmento dos Arpeggios de Moretti. Caderno do Francês.

10)

Título: Contradanza de los Currutacos.

Autoria: Fernando Ferandiere (ca.1740-ca.1816).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

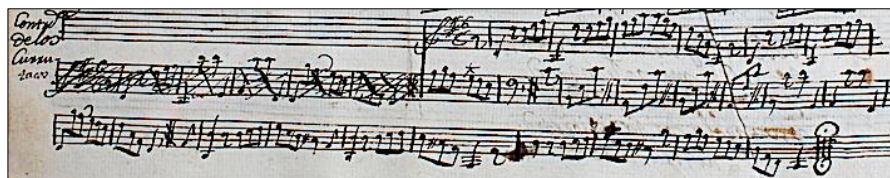
Compasso: 6/8.

Datação: 1799.

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 8.

Observações: Trata-se da lição 5ª do método para guitarra de Ferandiere.

Imagem:



Im. 323: Contradanza de los currutacos. Caderno do Francês.

11)

Título: Cancion en honor de Fern.^{do} 7º con acomp.to de Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 2/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 9 e 10.

12)

Título: La Lesbia.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 2/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 11 e 12.

Imagem:



Im. 324: Fragmento da canção La Lesbia. Caderno do Francês.

13)

Título: Muyñeyra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

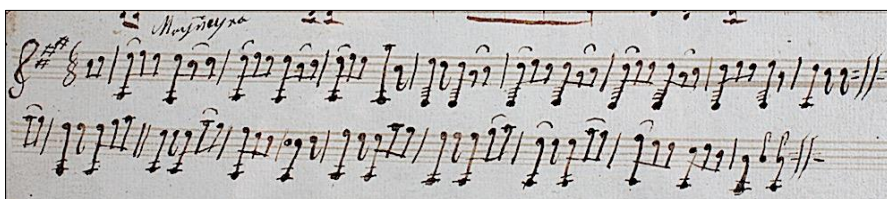
Tonalidade: Lá M.

Compasso: 6/8.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 12.

Imagem:



Im. 325: Muyñeyra [moinheira]. Caderno do Francês.

14)

Título: Marcha ymperial.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Fá M.

Compasso: 4/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 13.

15)

Título: Marcha militar.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 13.

16)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 15.

17)

Título: Sonata.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

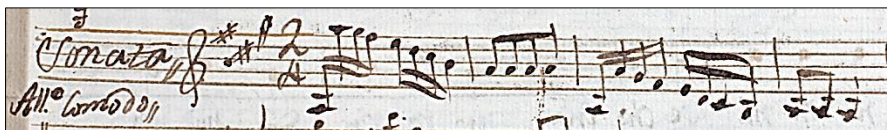
Tempo: All.º comodo [Allegro comodo].

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 15, 17, 19, 21 e 23.

Observações: Sonata de três andamentos.

Imagem:



Im. 326: Íncipit da Sonata para guitarra. Caderno do Francês.

18)

Título: Sem título [Una voz sonora].

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 16, 18 e 20.

19)

Título: Me llama Ud veleta.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 22.

Observações: Letra satírica. Falta a música do estribilho.

20)

Título: Glosa 4ª.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 23.

Observações: Trata-se de um conjunto de seis glosas que vão aparecendo em diferentes páginas do caderno.

21)

Título: Glosa 5ª.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 23.

Observações: Faz parte do conjunto de seis glosas que vão aparecendo em diferentes páginas do caderno.

22)

Título: Andantino.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Duas guitarras.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 2/4.

Tempo: Andantino.

Datação: Primeira metade s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 24 (1ª guit.), p. 25 e 26 (2ª guit.).

Observações: Trata-se de uma das duas obras para duo de guitarras do caderno. Contém a indicação "a seguir Minuet".

23)

Título: Minue.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Duas guitarras.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 3/4.

Tempo: Andante.

Datação: Primeira metade s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 26 e 27.

Observações: Sem indicação de qual é a primeira e qual a segunda guitarra. Pode entender-se a mesma ordem que na obra anterior. Esta é a segunda e última obra para duo de guitarras deste caderno.

24)

Título: Glosa 1ª.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 26.

Observações: Faz parte do conjunto de seis glosas que vão aparecendo em diferentes páginas do caderno.

Imagem:



Im. 327: Glosa 1ª para guitarra. Caderno do Francês.

25)

Título: Glosa 2ª.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 27.

Observações: Faz parte do conjunto de seis glosas que vão aparecendo em diferentes páginas do caderno.

26)

Título: Glosa 3ª.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Tempo: Andante.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 27.

Observações: Faz parte do conjunto de seis glosas que vão aparecendo em diferentes páginas do caderno.

27)

Título: Cancion de la Amiga.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Tempo: Despacio.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 28 (letra) e p. 29 (letra e música).

Observações: Contém dezasseis estrofes sob o título "Letras de la Amiga".

28)

Título: Canzoneta (Nasce nel vago april).

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade: Lá m.

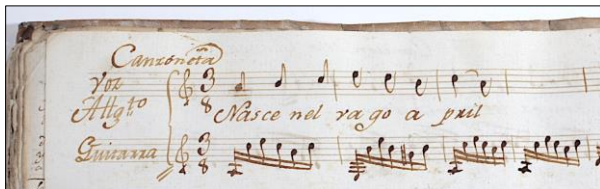
Compasso: 3/8.

Tempo: Allegretto.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 30.

Imagem:



Im. 328: Íncipit da canção Nasce nel vago april. Caderno do Francês.

29)

Título: Bolera.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Mi m.

Compasso: 3/8.

Datação: 1801.

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 31.

Observações: É uma das *Tres canciones y una cabatina de la ópera del Preso con dos tiranas y una bolera*, conservada na BNE, cota M/2463(5) e datada em 1801.

30)

Título: Tirana Sevillana.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/8.

Tempo: Despacio (?).

Datação: 1801.

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 31 e 32.

Observações: É uma das *Tres canciones y una cabatina de la ópera del Preso con dos tiranas y una bolera*, conservada na BNE, cota M/2463(5) e datada em 1801.

31)

Título: Cabatina de Blinval.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 6/8.

Tempo: Allegro.

Datação: 1801.

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 33 e 34.

Observações: Está escrita para guitarra de cinco ordens. Incompleta.

Observações: É uma das *Tres canciones y una cabatina de la ópera del Preso con dos tiranas y una bolera*, conservada na BNE, cota M/2463(5) e datada em 1801.

32)

Título: Bolero.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 35.

33)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 35.

34)

Título: Bolero.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré m.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 36.

Observações: A melodia é muito adornada.

35)

Título: Glosa 6.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 36.

Observações: É a última do conjunto de glosas que foram aparecendo em páginas anteriores.

36)

Título: Dueto Yntitulado la Ysabela. Acto 2.º Pieza 3.ª.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Duas vozes e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 6/8.

Tempo: Andante poco. Allegro.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 37, 38, 39 e 41.

Observações: A parte das vozes está escrita em Dó 1ª e Fá 4ª.

37)

Título: Bolero.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/4.

Tempo: Desp.º [despacio].

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 41.

38)

Título: Minuet.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Tempo: Desp.^o [despacio].

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 41.

39)

Título: Bolero á duo.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Duas vozes e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 42.

Observações: 1º verso: "Si tu amante te mata". É a segunda obra do caderno para 2 vozes e guitarra.

40)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 42.

41)

Título: Cantar del Pajaro.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 4/4, 2/4.

Tempo: - , All.º [Allegro].

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 43 e 44.

Observações: 1º verso: "Yo quisiera un paxarito". Está posta para guitarra de cinco ordens. Na página anterior à partitura figuram as "Letras del Paxaro para cantar con la música siguiente".

42)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 44.

43)

Título: Sem título. [valsa]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/8.

Tempo: Allegro (sic).

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 46.

44)

Título: Sem título. [minuete]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 46 e 47.

45)

Título: Bals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 46.

Observações: É a última peça anotada nesta página, com uma tinta mais escura que a anterior, semelhante à primeira comentada anteriormente.

46)

Título: Contradanza del P. Basilio

Autor: Manuel García, Padre Basilio.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

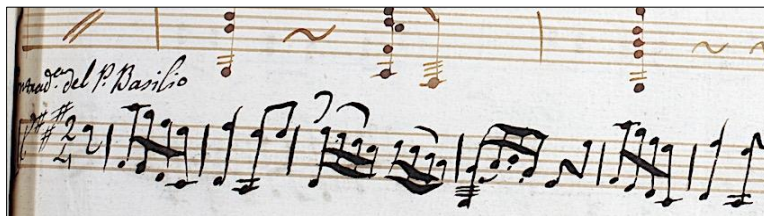
Compasso: 2/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 47.

Observações: Anotada com tinta escura, da mesma tonalidade que na página anterior foram anotadas a primeira e última peças.

Imagem:



Im. 329: Contradanza del Padre Basilio. Caderno do Francês.

47)

Título: 2.º [minuete]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 48.

Observações: Escrita com a mesma tinta de cor castanha que uma anterior em que se intui um “1.^a” e coincide em tonalidade e compasso com esta.

48)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 48.

Observações: Contém a indicação *flauteado*.

49)

Título: Recuerdos del dos de Mayo.

Autores: Benito Pérez [música] e Juan Bautista de Arriaza (1770-1837) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Mi b M.

Compasso: 4/4.

Tempo: Allegro spiritoso.

Datação: ca.1810.

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 49 e 50.

Observações: É a mesma que a conservada na BNE (cota: MC5307/29) para voz e piano.

50)

Título: Sem título. [valsa]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 51.

Observações: Está escrita em tablatura numérica para guitarra de seis cordas. Uma transcrição figura na descrição das obras do Caderno do Francês.

51)

Título: La entrada de Badajoz.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 51 e 52.

52)

Título: Los defensores de la Patria.

Autores: Fernando Sors (1778-1839) [música] e Juan Bautista de Arriaza (1770-1837) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Si b M.

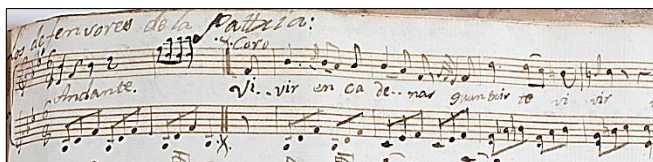
Compasso: 6/4.

Tempo: Andante.

Datação: ca.1809.

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 53.

Imagem:



Im. 330: Íncipit da canção Los defensores de la patria. CdF.

53)

Título: El amor y la amistad. Canciones patrióticas.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 6/8.

Datação: Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 54.

Imagem:



Im. 331: Fragmento de El amor y la amistad. Caderno do Francês.

54)

Título: Sem título. [Cortad laurel ninfas]

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 6/8.

Tempo: Alegreto.

Datação: Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 55.

Observações: Entre esta página e a anterior (p. 54) há uma página cortada, que foi encadernada e depois riscada do caderno.

55)

Título: El poeta enamorado.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Datação: Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 55 e 56.

56)

Título: Pastorcilla.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Fá M.

Compasso: 6/8.

Datação: Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 56.

57)

Título: Elami, Fefaut, Gesolreut, Alamire...

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 1/4.

Datação: Final do s. XVIII? - Começo do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 56.

58)

Título: Rondo.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M / Mi m.

Compasso: 3/8.

Tempo: Allegretto.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 57.

59)

Título: El Epitafio de la Colegiala.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 58.

60)

Título: Canticos marciales, triunfos y vitorias conseguidas en españa por el General Lord Wellington.

Subtítulo: Puestos en música por D. Ramón Bon Rostro, yndibiduo de la Capilla de musica de la Yglesia Cathedral de Cadiz.

Autoria: Ramón Bonrosto.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 6/8.

Datação: 1808-1814?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 59, 60 e 61.

Observações: É uma das poucas obras do caderno com indicação de autoria. As coplas que seguem (p. 60 e 61) parecem fazer parte da mesma obra. Estão em Lá m. Primeiro verso: "Viva, viva Wellington".

Imagem:



Im. 332: Íncipit dos Canticos marciales de R. Bonrosto. CdF.

61)

Título: Dorisa.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Fá M.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 61.

62)

Título: El amor sencillo.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Fá M.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 62.

63)

Título: Contradanza.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra?

Tonalidade: Lá m. Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 3.

Observações: É uma melodia sem acompanhamento.

64)

Título: Bals.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra?

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 14.

Observações: É uma melodia sem acompanhamento.

65)

Título: Fandango.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra?

Tonalidade: Ré m.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 14.

Observações: É uma melodia sem acompanhamento.

66)

Título: Marcha Prusiana.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra?

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 36.

Observações: É uma melodia sem acompanhamento.

67)

Título: Batalla de Badajoz.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: MPV, Sampedro 46-18, p. 39 e 40.

Observações: É a anotação de uma melodia sobre uma letra a conter três estrofes, uma delas na música, as outras anotadas à parte. Entende-se que seria acompanhada por uma guitarra, talvez improvisando um acompanhamento.

ANEXO 13. CADERNO DO FRANCÊS. DESCRIÇÃO

O Caderno do Francês, assim chamado por nós pelo seu conteúdo em canções relativas à Guerra do Francês ou guerra contra os franceses, conserva-se na cota Sampedro 46-18 do arquivo do Museu de Ponte Vedra. É um manuscrito apaisado e encadernado, a conter sessenta e sete obras das quais vinte e nove são para guitarra, vinte e nove para voz e guitarra, duas para duas guitarras, dois textos e anotações didáticas e cinco melodias soltas sem definição instrumental. Dentro do grupo de obras para voz e guitarra há duas para duas vozes e guitarra. O caderno contém várias letras e tintas diferentes, o que evidencia uma elaboração progressiva no tempo por vários copistas. A numeração original é irregular e está alterada pela sucessiva adição de papéis, o que sugere que havia um conjunto inicial de peças que estava numerado, e posteriormente foram-se acrescentando mais páginas que alteraram essa numeração. Por isso, realizamos uma paginação nova que tomamos como referência e dá 62 páginas internas (da 1 à 62), sem contar as páginas em branco, mais a capa e a contracapa do caderno.

1. MÚSICA PARA GUITARRA

A *Contradanza*, p. 2, é uma melodia singela que aparece copiada depois de uma ária italiana incompleta de Domenico Cimarosa (1749-1801), da que se tem perdido a primeira página. A letra e tinta da ária e da contradança coincidem, pelo que parece possível que tenham sido copiadas juntas e pela mesma pessoa.

A *Marcha*, p. 4, em 4/4 e com uma secção em tom menor, é uma marcha de estilo militar própria da época. De letra e tinta semelhante à peça anterior, esta é uma das letras recorrentes no

caderno, um pouco inclinada para a direita e de escrita violinística, em tinta de cor preta.

As duas peças de *F. Miguel M. B.* [1] e [2], p. 6, são de um misterioso autor cujo nome figura copiado na cabeça das partituras: F. Miguel M. B., do qual ignoramos tudo e estas duas pequenas obras são a nossa única referência. A primeira é uma pequena contradança em 2/4 e Lá m, a duas vozes que se contraponteiavam, entanto que a segunda em Ré M, apesar de estar escrita em 6/8, a música move-se por 3/4 e caminha por terceiras na primeira e segunda cordas. São duas obras de digno nível amadorístico.

Os *Arpegios de Moretti*, p. 8, são oito pentagramas de exercícios de harpejos. Trata-se de uma seleção dos harpejos definidos por Moretti e publicados em Nápoles em 1792 e depois em Madrid, em 1799, com republicações posteriores (Carpintero, 2009, p. 110-111). Como estão numerados pode determinar-se quais deles são: “arpegios generales”: 1, 4-16, “arpegios de quatro notas”: 1-5, 7-9, 13-17, “arpegios de cinco notas”: 1-6, 12-16, “arpegios de seis notas”: 1-7, “arpegios de siete notas”: 1 (sobra a última nota) -3 e 5 (facilitado, falta uma nota), “arpegios de ocho notas”: 1-3 e 6.

A *Contradanza de los Currutacos*, p. 8, é a contradança singela em 6/8 e Ré M, a duas vozes e de nível amador, que Fernando Ferandiere inclui no seu método publicado em 1799, *Arte de tocar la guitarra española por música*, sendo a lição 5ª do método. Currutaco é, segundo do DRAE, aquela pessoa que segue muito as modas. É uma personagem citadina satirizada, entre outros, pelo guitarrista espanhol Juan Antonio de Iza Zamácola (1756-1826). Para mais informações sobre currutacos ver Arellano Ayuso, Ignacio (editor): *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*, Madrid, 2006.

A *Muyñeyra*, p. 12, é a segunda moinheira que achamos nos fundos guitarrísticos galegos nesta época. A primeira tem sido a achada no fundo musical da família Valladares (PV, 66r). Todas estas moinheiras da primeira metade do s. XIX, e pode que anteriores, são das mais antigas que se conservam. As duas arranjadas para guitarra estão escritas em 6/8 e Lá M, e vão construindo a melodia e acompanhando-se com as notas do baixo em cordas ao ar, o que

permite ao intérprete a correta execução ao rápido tempo de moinheira.

Sobre as *Marcha Ymperial* e *Marcha Militar*, p. 13, a primeira está em 4/4 como a primeira marcha do Caderno e num Fá M que aparece sempre em primeira inversão, com a terceira Lá no baixo. Esse é um traço típico da música para guitarra de cinco ordens, mas depois aparecem em várias ocasiões o Sol e o Mi da 6ª corda, o que faz necessária a sexta ordem. É uma peça para amadores um pouco mais exigente do que a *Marcha Militar* que se acha na mesma página do Caderno, em 2/4 e Ré M, resulta uma peça mais que nada evocadora da sonoridade do ambiente bélico.

A *Contradanza*, p. 15, parece um rascunho inacabado de uma contradança para guitarra de seis cordas que se complica quando é preciso tocar na décima posição. A nota mais aguda é o Fá# do traste 14º. É característica a falta de baixos e alguma confusão harmónica que, por outro lado, resulta de fácil compreensão, factos que também apoiam a ideia de ser um rascunho. Está escrita com a mesma tinta e letra que a Sonata a seguir, uma das mais importantes do Caderno.

A *Sonata*, p. 15, 16, 17 (*adagio*), 21 (*allegro*) e 23 (final), é uma sonata em três andamentos. Trata-se da obra para guitarra de maior peso do caderno, provavelmente composta por algum guitarrista peninsular de final de século XVIII e começo do XIX. Não figura qualquer menção ao autor ou autora. Está copiada em páginas alternas e combinadas com a canção *Una voz sonora*, que não tem nada a ver. O estilo lembra a música para cravo de Scarlatti, Cimarosa e mesmo Soler, só que a diferença destes autores, esta Sonata desenvolve-se em três partes: A primeira não tem indicação de tempo mas a música sugere um tempo rápido, *allegretto* ou *allegro*, a segunda é um *adagio* e a terceira, um *allegro*.

As *Glosas 1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª e 6ª*, p. 23, 26, 27 e 36, estão todas em Ré M e compasso de 3/4. Estão anotadas ao longo de três páginas do caderno de modo desordenado e misturadas com outras obras, como é característica deste fundo.

As *Contradanzas*, p. 35, 42 e 44, nestas três vê-se a alternância de ritmo binário e ternário. Estão escritas em 3/8 a primeira e 2/4 a segunda e terceira, do mesmo modo que nos rigodões, e o mesmo

acontece nas moinheiras, se bem nas duas moinheiras para guitarra que se acham nos fundos galegos estudados neste trabalho estão em 6/8. A terceira contradança está escrita para uma guitarra de cinco ordens. Figura anotada justo ao acabar o *Cantar del Pájaro*, na mesma página, aproveitando o papel. A seguir aparece uma página (p. 45) em branco com uma nota escrita a tinta: “Copiar aqui el segundo minue de este papel y el Rondo.”

Os *Minuet*, Sem título [minuete] *quinta / one en sol / sexta / re / °* e 2.º [minuete], p. 41, 46, 47 e 48. São três minuets dos que o primeiro, em 3/4, Ré M e indicação *desp.º* [*despacio*, devagar] está copiado a várias páginas de distância dos outros dois, com tinta e letra diferenciadas. Os dois últimos fazem um conjunto à parte. O papel em que figuravam copiados era de dimensões maiores e foi cortado para realizar a encadernação, como costuma acontecer no século XIX com os documentos que se querem ordenar e preservar. A inscrição que ficou no primeiro deles indica que a 5.ª corda deve ser afinada em Sol e a 6.ª em Ré. Uma página mais para a frente achamos o segundo minuete escrito com a mesma tinta e letra que leva o número 2. Ambos os dois coincidem em compasso e tonalidade: 3/4 e Sol M.

Os *alegro* [Vals] e *Bals*, p. 46, são duas valsas em 3/8 e tonalidades Ré M e Lá M respetivamente que coincidem em tinta e letra entre si, mas não coincidem com outras peças anotadas e centradas na mesma página. Estas valsas foram copiadas nas margens do papel por outro guitarrista, possivelmente para aproveitar o espaço. Esta letra e tinta aparece noutros fólhos do caderno como na Moinheira e nas Glosas. Observa-se que os cortes das páginas também afetaram estas cópias, pelo que deveram ser feitas todas antes da sua encadernação.

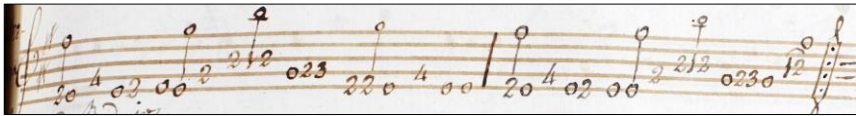
A *Contradanza del P. Basilio*, p. 47, está escrita em 2/4 e Lá M. O Padre Basílio era Miguel García, um padre do mosteiro de São Basílio em Madrid, que viveu entre o s. XVIII e o s. XIX. Mais considerações sobre esta peça foram expostas já no texto da tese.

A *Contradanza*, p. 48, está anotada aproveitando as linhas finais da página e em tinta escura como algumas comentadas antes, incluída a do P. Basílio. Inclui a indicação *Flauteado* para os

compassos anotados ao final da página, a indicar que essas notas devem ser tocadas em harmônicos.

O *Rondo. Allegretto. ... Menor*, p. 57, é o único rondó em todo o Caderno. Uma obra simples em 3/8, com a primeira parte em Sol M e a segunda em Mi m. Repetição para *da capo* e pouca exigência técnica. Na página 45 figura uma nota a dizer: “Copiar aqui el segundo minue de este papel y el Rondo”. É possível que o rondó referido seja este e o segundo minuete, aquele do que temos falado acima. Estes pormenores apoiam a ideia de o Caderno ter sido uma elaboração a várias mãos, de peças copiadas de papéis soltos, com a finalidade de completar o volume que chegou até nós. Aham-se vários rondós também no fundo da família Valladares (ver catálogo do Fundo Valladares).

A obra sem título [Valsa?], p. 51, está escrita em tablatura numérica e parece uma valsa. É a única obra escrita com esse procedimento em todo o caderno. Utilizaram-se como linhas da tablatura as cinco do pentagrama, sendo a mais aguda a 1ª, e colocou-se uma linha adicional na parte superior para designar a 6ª corda.



Im. 333: Valsa em tablatura. Caderno do Francês.



Im. 334: Transcrição da tablatura anterior.

2. MÚSICA PARA VOZ E GUITARRA

A canção de primeiro verso *Se m'abbandoni*, p. 2, é uma ária do balé de Domenico Cimarosa (1749-1801) composto para a ópera cómica *L'impresario in angustie ed Il convitato di pietra, farse per musica da rappresentarsi nel Teatro alla Scala l'autunno 1789: dedicate alle LL.AA.RR. il serenissimo arciduca Ferdinando principe reale d'Ungheria, e Boemia, arciduca d'Austria, duca di Borgogna, e di Lorena &c. ... e la serenissima arciduchessa Maria Ricciarda Beatrice d'Este principessa di Modena*. Estreou-se em Milão no ano 1789. O caderno contém só a parte final, parecendo faltar as páginas anteriores. Letra na partitura do Caderno do Francês:

...ta, che crudelta.
Se mi abbandoni,
mio dolce amore
ahi ch'il dolore
m'uccidera.

Letra completa:

Se m'abbandoni
Mio dolce amore,
Ahi, che il dolore
M'ucciderà!

Deh ti rammenta
La fè giurata,
Speme adorata
Di questo cor.

Barbare stelle
Destin tiranno,
Morrò d'assanno!
Che crudeltà!

O *Volero Pausado*, p. 3, é um bolero em 3/4. A letra é uma variação do epigrama satírico do poeta peninsular que escreveu em latim Marco Valerio Marcial (*Epigramas*, I, p. 19). A revisão e

tradução dos seus textos fez-se corrente no século XVIII em toda a península. Para mais sobre Marcial ver Toipa (2006) e García (1987).
Letra:

Quatro dientes tenias Elia en tu boca
Dos de una tos cayeron y dos de otra.

O *Volero. Andante no mucho*, p. 5 e 7, está em 3/8. A parte da voz está em Dó 1.^a e a da guitarra é um baixo contínuo escrito em Fá 4.^a. É a única peça destas características em todo o caderno. Entende-se que o guitarrista realizava o baixo contínuo indicado na clave de Fá.
Letra:

Quando yo te digo toma
y tu me respondes da,
los dos a un tiempo perdemos
habla vista y libertad.
Ai, tirana, que echizo [sic] que tienes,
hay [sic] tirana que fiero rigor,
que veneno despiden tus ojos
que arrebatata que enciende que mata
sin remedio a tan fiera pasion
si tirana vida mía tenme compasion.

Na segunda página (p. 7) aparecem mais 4 estrofes (*Glosa 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a*) e ao lado, aproveitando o papel mas separado do bolero está anotado o alfabeto barroco de Gaspar Sanz, com a sua correspondência na notação moderna (ainda que só nos nove primeiros acordes) e debaixo um breve apontamento inconcluso em notação moderna, em 3/8 e Sol M. Letras:

Glosa 2.^a
En la Niebe de mis Zelos,
el arco de pad [sic] asoma
siempre que me dices bien
quando yo te digo toma.
Ai, tirana...

3.^a

Mi corazon temeroso
siempre palpitando está
quando te digo si quieres
y tu me respondes dá.
Ai, tirana...

4^a
Delira y [...] Niño amor
en tan gozosos extremos
y con juntar tanta dicha
los dos á un tiempo perdemos.
Ai, tirana...

5^a
Desde el punto que te vi
te rendi mi voluntad
y adorandote perdi
habla, vista y libertad.

A *Cancion en honor de Fernando 7.º con acompañamiento de guitarra*, p. 9 e 10, está escrita por uma mão diferente e num papel mais pequeno do que o resto do caderno, como uma anotação em folha solta que depois foi encadernada junto das outras páginas. Sendo uma letra diferente, guarda relação no tema e na rima com a canção “Alegraos, alegras, españoles” (Cortès, F., Esteve, J-J: *Músicas en tiempos de guerra. Cancionero (1503-1939)*, Edicions UAB, 2012, p. 109.). Letra:

Viva el Rey Fernando
y sus generales.
Acabese el nombre
de los desleales.
Españoles valerosos
vuestro intento se logro,
á pesar de la perfidia
Fernando se coloco.
Cayeron los ilustrados
y su idea se fustro.
Ahora ninguno resuella

por que el Pastor ya llegó.

A letra da canção *La Lesbia*, p. 11, é uma parte do poema de Catulo em tradução de José Cadalso (1741-1782). O poema inteiro está recolhido no primeiro volume da coleção de Leopoldo Augusto de Cueto: *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, 1869-1871, disponível na Biblioteca Digital Hispánica e na BNE. Letra:

De mi querida Lesbia
se ha muerto el pajarillo;
el que era de su Dueño
las delicias y el cariño,
a quien el la queria
mas que a sus ojos mismos.
Llorenle las bellezas,
llorenle los cupidos,
llorenle quantos hombres
primorosos ha habido.
Porque era tan gracioso
y de tan bello instinto:
conocia a su Dueño
como a su madre el niño.

A canção *Una voz sonora*, p. 16, 18 e 20, está recolhida no cancionero para voz e guitarra conservado na BNE na cota MSS/13882, p. 214-220, datado de 1825?. A melodia do nosso caderno coincide com a do cancionero da BNE, mas o acompanhamento de guitarra é diferente. Está incompleta, falta a primeira página. Acha-se copiada entre as páginas alternas da Sonata para guitarra (p. 15 e seguintes). Está escrita em ritmo ternário de 3/8 e em Sol M com uma parte em Sol m. Letra:

[Cal]mara mi pena
mi dura aflicion
mi triste lamento
mi fiero tormento
mi tribulacion
pues dulce y sonora
mi pecho enamora

rinde mi razon.
Niño Dios ciego
llevo mi sosiego
vibrome su arpon,
tu voz si resuena
calmará mi pena,
tan dura aflicion.
De orfeo al acento
el tigre sangriento,
el fiero leon,
el corzo ligero,
el manso cordero
hicieron union
a fuerza y encanto
del acorde acento
no es admiracion,
si una voz sonora
mi pecho enamora
rinde mi razon.

Sobre a canção *Me llama Ud veleta*, p. 22, só podemos afirmar que se trata de uma canção satírico-amorosa em 3/4 e Dó M. Letra:

Me llama Ud veleta
por lo mudable.
Si yo soy la veleta
Ud es el ay[re].

Que la veleta,
si no la muebe el ayre,
siempre está quieta.

A *Cancion de la Amiga*, p. 28 e 29, de que ignoramos a autoria, tem anotadas as *Letras de la Amiga*. São dezaseis estrofes da mesma canção em 4/4 e Dó M, com a indicação *despacio*. Letra:

Yo tengo una amiga fiel,
tan constante i tan leal,
tan confiante i cariñosa,
que al Amor enseñara.

Dulce prenda de mis ojos,
que placer tan singular,
que delicioso embeleso,
que feliz tranquilidad.

A *Canzoneta*, p. 30, é uma canção italiana em 3/8, Lá m e tempo *allegretto*, de autor não identificado. Está registada na Universidade de Califórnia, por John A. Emerson (1988, p. 185, 187 e 315). Tem quatro compassos em branco no pentagrama da melodia que podem corresponder a silêncios sem anotar. O acompanhamento para guitarra é singelo e contínuo. Letra:

Nasce nel vago april
purpurea rosa
non vidi mas
senza la spina.

A *Bolera*, p. 31, esta bolera e as duas seguintes, tirana e cavatina, acham-se recolhidas na publicação intitulada *Tres canciones y una cabatina de la ópera del Preso con dos tiranas y una bolera*, conservada pela BNE na cota M/2463(5) e datada em 1801. Ver mais comentário na *Cabatina de Blinval*. Letra:

Si se pasa el momento
que ha de lograrse
suelen las ocasiones
eternizarse.

Y así es preciso
aprovechar el tiempo
como el aviso.

A *Tirana Sevillana*, p. 31 e 32, é a mesma em melodia, acompanhamento e letra que a recolhida na publicação intitulada *Tres canciones y una cabatina de la ópera del Preso con dos tiranas y una bolera*, conservada pela BNE na cota M/2463(5) e datada em 1801. Contém uma indicação de interpretação para a guitarra: "Jiro rasgueado" referindo o toque rasgado que deve fazer-se desde que

aparece até ao final. Ver mais comentário na *Cabatina de Blinval*.
Letra:

Quando mi Paco me toca las palmas para baylar
se me pone el cuerpecito à modo de mazapan.
Pues el me enamora con gracia y consul
y me dice gloria de su mamama.
El se me derrite y yo mucho mas
y si me jalea me pongo a bailar.
[vivo rasgueado]
Porque tiene mi Paco salero, olita, olita, y andar
y me quiere me estima y adora, olita y andar
Que bueno que lindo cerbal
solita y a nadie mas.

A *Cabatina de Blinval*, p. 33 e 34, está escrita para guitarra de cinco ordens, simples ou duplos. Como as anteriores, é a mesma em melodia, acompanhamento e letra que a recolhida na publicação *Tres canciones y una cabatina de la ópera del Preso con dos tiranas y una bolera*, conservada pela BNE na cota M/2463(5) e datada em 1801. A peça intitulada *Cabatina de Blinval* faz parte da ópera cómica francesa *Le Prisonnier ou la Ressemblance*, ópera num ato, cuja música foi publicada em Paris, no ano de 1798. O compositor foi o jovem Dominique della Maria (1769-1800), aluno de Giovanni Paisiello (1740-1816) e o libretista Duval. O sucesso da obra correu para a Inglaterra, onde uma resenha teatral indica que foi representada em inglês, em 13 de julho de 1799 no King's Theater da rua Haymarket, com o título *The Castle of Sorrento* (TEMLR, 1799). Nesta resenha também se diz que a ópera teve representações durante seis dias seguidos em Paris. Entendemos que a publicação da música em 1798 é próxima à estreia da ópera em Paris.

É possível que se a estreia parisiense foi ca.1798 e a londinense em 1799, a madrilena tivesse sido ca.1800-1801, como figura no caderno da BNE (cota: M/2463(5)). A ópera *El Preso* foi a adaptação ao castelhano da ópera francesa que, além da tradução linguística, incluiu números de música castelhano-andaluza. Por isso no mencionado caderno da BNE figuram também a canção de Rosina, a Bolera, a Tirana Sevilhana e mais uma *Tirana de los Marineros*.

Todas essas obras faziam parte da versão castelhana da ópera cómica francesa intitulada *Le Prisonnier ou la Ressemblance*, que na sua origem não continha boleras nem tiranas. O compositor que realizou esta adaptação bem poderia ter sido Manuel García como sugere a BNE, mas este extremo não está confirmado.

A obra do nosso caderno tem o último verso incompleto, que completamos com a versão impressa da BNE. Letra:

Esto es echo yo me caso vivir quiero qual Caton
si hay un tempo de locura hay otro de reflexion.
Con el matrimonio una niña honrada
puede enamorada hacerme feliz
Y luego la hermosa fiel y cariñosa
sabrá mi ternura ganar para si.
Esto es echo yo me caso vivir quiero qual Caton
si hay un tiempo de locura hay otro de reflexion.
Sera todo dicha mi querida esposa
de prole graciosa el padre me hará.
Entre mis cariños crecieran los niños
y asi ventu[rosa mi vejez será].

O nome de Blinval voltou a ter fama operística com a ópera, também cómica, mas de história diferente, *I pazzi per progetto*, de Giacomo Donizetti com libreto de Domenico Gilardoni, estreada em Nápoles em 1830.

Sobre os dois *Bolero*, p. 35 e 36, nada sabemos, ambos estão escritos em 3/4 e tons menores. Transcrevemos de cada um deles as letras que figuram no Caderno do Francês:

Mi corazon se queja
hay hay ai [sic]
a cada instante
de un ingrato alevoso
ai ai ai
las falsedades

Mas yo no puedo
dexar [sic] de ser constante

aunque lo siento.

No segundo bolero destaca a sua melodia muito adornada.

Letra:

Anoche me asaltastes [sic]
y me rendistes [sic]
y sus resultas
causaron en mi pecho
ciertas angustias.

O *Dueto Yntitulado la Ysabela. Acto 2.º Pieza 3.ª Andante poco*, p. 37, 38, 39 e 41, está escrito para duas vozes e guitarra em 6/8 e Dó M. A parte da primeira voz está escrita em Dó 1.^a e a segunda em Fá 4.^a, ambas as duas decorrem pela parte mais aguda do pentagrama, sendo que a primeira voz parece posta para soprano e a segunda para um baixo-barítono. A parte da guitarra está em clave de Sol. Parece ter havido uma ópera de título *La Isabela*, que detectamos pela primeira vez em 1802, dentro da listagem de obras que se podem obter na imprensa de Repullés, no final do libreto da ópera cómica *El Delirio*, que já temos mencionado no fundo Valladares (Berton, 1802). Depois aparecem no *Diario de Madrid* (DdM, 1818a e 1818b) anunciados um rigodão e uma cavatina desta ópera. A BNE conserva a música da cavatina (cota: MC/5288/4) para voz e piano, e de novo a cavatina num outro volume de música manuscrita para voz e piano datada perto de 1801 (BNE, cota: M/2233). Os primeiros versos da letra:

- Será V. mas celoso?
 - No dulce bien perdido.
 - Será V. cariñoso?
 - Lo propio que un Cupido.
 - Me dareis quejas?
 - Nunca.
 - Harei(s) mi gusto?
 - En todo.
 - Querreis al hijo?
 - Un cuerno.
- Duo: Vengan vengan los brazos.

O *Bolero á duo*, p. 42, está escrito em 3/4 e Lá M para duas vozes e guitarra. É a segunda canção para duas vozes e guitarra do caderno, a primeira que aparece é o *Dueto Yntitulado la Ysabela*. Todas as vozes estão escritas em clave de Sol. Letra:

Si tu amante te mata
niña con celos
ay ay ay
para quando te guardas
teme el infierno.

Y en mi concepto
este mal es causado
de un pecho ciego.

Mais um *Bolero*, p. 41, para voz e guitarra em 3/4 e Lá m, a conter a indicação *Desp.^o* [*despacio*, devagar]. Letra:

La soberbia del hombre
que fue su ruina
es la general plaga
que mas fastidia.

O *Cantar del Pajaro*, p. 43 e 44, é uma canção em 4/4 e Sol M escrita para voz e guitarra de cinco ordens. O acompanhamento tem falta das tónicas nos acordes que corresponderiam à 6.^a corda/ordem. Na página anterior à partitura figuram as *Letras del Paxaro para cantar con la música siguiente*, no mais puro estilo da literatura de cordel. Mais onze estrofes de letra sobre a mesma música, que ficam à vista junto da partitura ao abrir o caderno. A estrofe escrita na partitura:

Yo quisiera un paxarito
que sin ser nada tirano
fuera bonito y gracioso
y se viniera a la mano.
Porque yo tube uno y luego
me dexó y se marchó diciendo
con buelo muy beloz

El paxaro ya volo.

Os *Recuerdos del dos de Mayo. Allegro spirittoso*, p. 49 e 50, é a mesma obra conservada na BNE (cota: MC/5307/29) para voz e piano. Contém indicações de agógica e dinâmica. A cópia ocupa duas páginas e parece estar incompleta. A letra é do poeta madrileno Juan Bautista de Arriaza (1770-1837):

Dia terrible
lleno de gloria
lleno de sangre
lleno de horror!
Nunca te ocultes
á la memoria
de los que tengan
patria y honor.
Este es el dia
que con voz tirana
ya sois esclavos
la ambicion grito.
Y el noble pueblo
que lo oyo indignado
Muertos, si, dixo
pero esclavos no.
El hueco bronce
asolador del mundo
al vil decreto
se escuchó tronar.
Mas el puñal
que a los tiranos turba
aun mas tremendo
comenzo a brillar.

Documentam-se duas versões musicais deste poema. Uma é a que se conserva na BNE (cota: R/62518) intitulada *Recuerdos del Dos de mayo. Canción patriótica*. No final depois da música e anotada a letra, acha-se um texto explicativo da origem do poema e da música, em honor dos capitães Daoiz e Velarde que se levantaram nesse dia contra os franceses. A música desta peça é do compositor catalão

Jacinto Codina, organista em Madrid em 1808 e foi composta para o aniversário desse dia que se celebrou em 1810. Por outro lado, está a versão que coincide com a do Caderno do Francês, que se acha na BNE (cota: M/5307/29) em partitura manuscrita, posta para voz e piano, na mesma tonalidade que a versão com acompanhamento de guitarra. As poesias patrióticas de Arriaza foram publicadas em Londres em 1810. Portanto, é a partir desse ano que consideramos a datação da obra do Caderno do Francês.

A canção *La entrada de Badajoz*, p. 51, vai precedida de uma linha pautada em branco onde se escreveu uma clave de Sol, a indicar a falta de uma possível introdução de guitarra. Está escrita para guitarra de cinco ordens. Letra:

Ya que sois españoles valientes
es preciso lo deis a entender
al infame opresor de la Europa
que sus leyes os quiso imponer.
A las armas correz [sic] Patriotas
à lidiar ó morir ó vencer
querer siempre al infame tirano
si odio eterno al imperio Frances.

Los defensores de la Patria, p. 52 e 53, é uma canção patriótica para voz e guitarra, para ser cantada por várias pessoas a fazerem um coro. A música contém indicações de Coro para o estribilho e Solo para as outras estrofes. A letra é a mesma que recolhem Cortès e Esteve (2012, p. 90-91) e da que apresentam 5 estrofes e o estribilho. A letra da canção para voz e guitarra conservada no Caderno do Francês contém o estribilho e a primeira estrofe:

Vivir en cadenas
quan triste vivir
morir por la patria
que bello morir.

Partamos al campo
que es gloria el partir

la trompa guerrera
nos llama a la Lid.
La Patria oprimida
con ayes sin fin
convoca á sus hijos
sus ecos oid.

Por Jeffery (2017, p. 157-166) sabemos que se trata de uma cópia para voz e guitarra da canção de Fernando Sors, com letra de Juan Bautista de Arriaza, publicada na *Gazeta del Gobierno* de Sevilha em 1809, para voz e piano. A nossa versão é um arranjo para voz e guitarra baseado na cópia da melodia principal onde o acompanhamento é uma adaptação da mão esquerda do piano. Jeffery faz um repasso pelas publicações desta obra e nomeia as de Sevilha (1809), Londres (1810), Viena (1814) e outras ao longo do século XIX e XX. A obra foi conhecidíssima e um dos hinos representativos da Guerra do Francês.

Jeffery (2017, p. 162) menciona uma anedota da guerra em dezembro de 1808, em que o oficial francês Lejeune é enviado para espiar as tropas do Thomas Moore. Quando numa vila perto de Madrid Lejeune descreve os cantos contra os franceses, menciona um hino patriótico cujos primeiros versos são: "Vivir en cadenas, mejor es morir!". Coloca-se a questão de se o poema de Arriaza e a música de Sors teriam sido compostos meses antes de abril de 1809, quando foram publicados, ou se teriam sido um produto erudito criado sobre a invenção popular. Ambas as hipóteses são possíveis, o que ensina esta anedota é que não se deve tomar por data de composição o que é somente uma data de publicação.

Jeffery (2017, p. 340) também comenta um manuscrito conservado na Biblioteca Musical (Conde Duque) em Madrid, a conter uma obra de Pablo Bonrostro. Para Jeffery esta obra de Bonrostro foi copiada pelas mesmas mãos que o manuscrito de Sors "Vivir en cadenas", sendo as duas conservadas na mesma biblioteca. No Caderno do Francês, as cópias da obra de Ramón Bonrostro (pai de Pablo) e a de Sors parecem também feitas por uma mesma mão. É possível que na altura ambas se tivessem dado a conhecer em

conjunto, ou que houvesse costume de cantá-las seguidas uma da outra?

Por último, nomeamos algumas canções patrióticas com relação à Galiza que foram catalogadas por Jeffery (2017):

1) *Adios adios Galicia* (p. 312) para voz e piano, BNE, MS MP/3172/6. No mesmo manuscrito acha-se a canção "Enristra tu pica lancero".

2) *The Battle of Corunna* (p. 320), escrita e composta por Mr. Dibdin e cantada por Mr. Broadhurst, para voz e baixo com piano e um instrumento melódico que poderia ser o violino. Sem data.

3) Além do anterior, nomeamos a obra de Joaquín Tadeo Murguía, organista em Málaga e tio-avô de Manuel Murguía, *Venid, vencedores*, para três vozes e piano. Desta obra, também com texto de Arriaza e música de Sors, conservam-se versões com guitarra, com piano e mesmo com orquestra. Às de Murguía e Sors acrescentam-se as versões de Longarini, Blasco e Arquimbau. Para mais informação sobre esta canção ver Jeffery (p. 375-380).

Em *El Amor y la Amistad. Canciones Patrioticas*, p. 54, a parte de guitarra está escrita para guitarra de cinco ordens. Além da letra escrita na música, contém uma estrofe anotada na parte superior e mais duas no final da partitura, todas relacionadas com José Bonaparte ("Pepe Botella"). O subtítulo "Canciones patrióticas" pareceria indicar a sucessão de uma série de canções patrióticas anotadas nas seguintes páginas, todas escritas com o mesmo tipo de tinta e letra, mas o que há são canções de amor. Letra anotada ao lado do título:

Quando Pepe Botellas
está borracho
les dice á sus Ministros
hoy no hay despacho.

Pensaba el Rey Botella
ganar la España
y le salio la burra
muy mal capada.

(y) Á donde va Marmon [sic]
tan de prisa y de mañana

si te coge Wellington
te ha de zurrar la pavana.
Ay Marmont...

Quando pasó el Rey Pepe
por Val de Peñas
lanzó un suspiro y dixo
ai mis Bodegas.

A donde etc.

Quien quiera ser amigo
de Napoleon
que le lleve mem...[?]
del Lord Welinton.

A donde etc.

De a...to.[?] va perdiendo
Pepe Botellas
nada le es mas temible
que Valdepeñas.

A donde etc.

A canção que começa com a indicação *Alegreto*, p. 55, acha-se no mesmo manuscrito que a de Sors *Los defensores de la Patria* e uma outra de Pablo Bonrostro, *Vamos soldados españoles*. Pode consultar-se na BNE (cota: MP/1138) sob o título "Cortad lauro ninfas". Letra:

Cortad laurel Ninfas de vuestro jardin
y vuestros amantes guerreros decid.
Quereis merecerlo lograd nuestro si
vencer en amor es vencer en la lid.

Da canção *El Poeta enamorado*, p. 55 e 56, unicamente anotamos a letra:

Brulant de amour et partant pour la guerre

un troubadour ennemi du chagrin,
dans son delir a sage un bergere
en la guitant repetoit che refrain;
mon bras a ma patrie
mon coeur a mon amie
mourir gaieme...
pour la gloire et l'amour
C'est le devoir
d'un vaillant troubador.

Na canção *Pastorcilla*, p. 56, notamos que a tinta é um pouco mais intensa e a letra é diferente das outras duas que aparecem na mesma página. A parte de guitarra está para guitarra de cinco ordens.

Jugaba una pastorcilla
sencilla de corazón
con sus tiernos corderillos
sin pensar en otro amor,
pero viendo un paxarillo
que andaba de flor en flor
corrió y dijo ai que bonito
como lo cogere [sic] yo.

Sobre *El Epitafio de la Colegiala*, p. 58, devemos dizer que possuí a letra mais estarrecedora de todos os fundos guitarrísticos galegos. Oferece um elemento indiscutível de análise sociológica e de género sobre o crime familiar de pai sobre filha, o conceito do amor, a situação das mulheres no século XIX e a canção como denúncia social, diretamente ligada à literatura e música de cordel. Letra:

Victima del ciego amor
de un Padre avaro obcecado
yace polvo enamorado
Paula muerta por amor
el duro interes que horror
nadie ha podido vencer
mas si esta triste muger
fuera en pobreza nacida
no la [sic] quitara la vida

el mismo que la [sic] dio el ser.

No texto da tese temos tratado o autor dos *Canticos Marciales triunfos y Vitorias conseguidas en españa por el General Lord Welington. / Puestos en musica por Don Ramon Bon Rostro Yndibiduo de La Capilla de musica de la Yglesia Cathedral de Cadiz*, p. 59 e 60. Aquí anotamos a letra:

Viva viva Welington del Galo domador
el consuelo de españa nuestro livertador [sic].

As *Coplas* (p. 60 e 61) em 6/8 e Lá m, parecen continuación dos *Canticos Marciales* tanto pelo conteúdo das estrofes quanto pela coincidência do tipo de letra com que foi anotada. Letra:

En las lineas del Tajo
humillaste á Masena
haciendo sus ardídes
juguete de su ciencia.
Al fiero Soul venciste
en los campos de Albuera
haciendo que en su fuga
se estrelle su sovervia [sic].

Sobre a canção *Dorisa*, p. 61, unicamente anotamos a letra:

Canta bella Dorisa
canta y tu dulce voz
llene de alegría el viento
de gozo la atención.
Canta y no tu silencio
oculte tu rubor
la mayor de las gracias
que tiene el niño amor.

Igual que sobre a canção *El Amor sencillo*, p. 62:

Dicen que es lazo funesto
a mi edad el niño Dios,

yo lo se bien ya que se o...
huir siempre su rigor.
Aquí fixa su demora
nuestro Zagalito Amor
bien ve o que me interesa
y que su buen corazon
es de mi ternura objeto
pero aquesto no es amor.

3. MÚSICA PARA DUAS GUITARRAS

O *Andantino*, p. 24, 25 e 26, é um duo de guitarras em 2/4 e Mi M. De autoria sem identificar. A indicação "sigue Minuet" da segunda página liga este andamento ao minuete para duas guitarras anotado nas páginas a seguir.

O *Minue. Andante*, p. 26 e 27, está escrito também em Mi M e para duas guitarras, sem mais indicação que a do tempo *Andante*. Parece uma obra associada ao *Andantino* anterior.

4. TEXTOS E ANOTAÇÕES DIDÁTICAS PARA O ESTUDO DA GUITARRA

As *Advertencias para la Guitarra*, p. 1, aparecem no início do caderno. É um texto didático sobre a guitarra manuscrito a ocupar quase toda a primeira página. Transcrevemos aqui o texto:

"1.^a Puestas las cuerdas que sean pares en un tono igual, se templarán del modo siguiente. Se pisará la prima en 3 traste que ajustará con las terceras hasta que hagan una perfecta octava. Las quartas deben estar quatro puntos mas bajas que las terceras, y pisadas en segundo traste harán la octava perfecta con la prima. Las segundas se pisarán en 3 traste y se ajustarán con las quartas, hasta que hagan la octava. Las quintas pisadas en segundo traste deben hacer la octava con las segundas en vacio. Las terceras pisadas en segundo traste harán la octava con las quintas; Ultimamente las sextas se ajustarán con las quartas pisadas en segundo traste, hasta hacer la octava.

2.^a Nunca se dan dos puntos seguidos con un dedo mismo. La sexta, quinta y quarta cuerda se hiere con el dedo pulgar, la tercera, segunda y prima con tres dedos siguientes, pero

alternativamente. Quando vienen puntos ligados, han de sonar con un solo golpe [golpe], que se dará con el dedo primero; advirtiendole que siempre se harán en una sola cuerda; para esto no es necesario que esten los puntos seguidos, y así aun que estén dispersos, con tal que esten ligados, se hace lo mismo. Si el primer punto de la cantoria [?] es mas alto que el segundo, se comenzará no por el índice sino por uno de los otros dos, pues si de lo contrario será por el índice. En los tresillos que esten en esta forma [figura de tercina] se hará primeramente uso del dedo pulgar, despues del índice y así sucesivamente. Siendo en esta otra [outra figura de tercina] se darán los dos primeros puntos con el dedo índice y el 3 con el segundo dedo. Siendo en esta otra [mais uma figura de tercina] el primer golpe es del primer dedo, el segundo del segundo y el tercero del primero, y aun que al entrar al segundo así no le toque el primer dedo que acabo de dar ultimamente nada importa.

3.^a En la mano izquierda se debe observar por regla sin excepcion apretar mucho los dedos que pisan las cuerdas y arrimarlos al traste inmediato, cuidando que ni por olvido pise los trastes."

As anotações *Elami*, *Fefaut*, *Gesolreut*, *Alamire*..., realizadas na página 56, contêm as notas e os seus nomes desde o Mi grave da 6.^a corda da guitarra até ao Dó da 2.^a corda: Elami (Mi), Fefaut (Fá), Gesolreut (Sol), Alamirre (Lá), Befabemi (Si), Cesolfaut (Dó), Delasolrre (Ré). São os mesmos nomes das notas que aparecem no método de Moretti salvo o Bfabemi, que é uma das maneiras de lhe chamar à nota Si, que Moretti indica como Bfami. Na solmisação empregavam-se esses nomes complexos para descrever os dois hexacordes correspondentes a cada valor absoluto das notas. Havia o hexacorde mole, uma 4.^a por cima do natural, e o hexacorde duro, uma 5.^a por cima do natural. O nome "Befabemi" ("Befami" em Moretti) refere o hexacorde mole da nota absoluta "Be" ou Si, que começa por Fá leva o Si bemol e o Mi, daí "Be-fabe-mi". Agradecemos ao compositor e professor Fernando Buíde os comentários e a referência do livro de Gjerdingen (2007) em relação à solmisação. Para mais, ver Gjerdingen (2007, p. 34-38). Por último, indicar que na anotação do Caderno do Francês há um erro de transcrição entre o Lá e o Si da 5.^a corda.

5. PEÇAS SOLTAS SEM DEFINIÇÃO DE INSTRUMENTO

A *Contradanza*, p. 3, é um apontamento em 3/8 sem harmonia nem baixos que poderia ser tocado por qualquer instrumento melódico. Há também um *Bals*, p. 14, que é uma melodia instrumental, talvez escrita para violino, igual que a seguinte, o *Fandango*, p. 14. Da *Marcha Prusiana*, p. 36, está escrita somente a melodia em 4/4 e Ré M. Figura anotada depois do bolero da mesma página, com a mesma tinta e letra em páginas anteriores e posteriores. E, finalmente, a *Batalla de Badajoz*, p. 39 e 40, é uma melodia com letra escrita na música. Falta o acompanhamento de guitarra.

... y el infame
Patriotas mil cantos alegres
entonemos con placida voz
del orgullo frances este dia
valeroso triunfo Badajoz.
Si otra vez atrevidos volviereis
si otra vez no os quisiereis rendir
otra vez Estremeños briosos
sus soberbias sabreis abatir.
Patriotas...
Sus espadas que al Mundo asustaron
alli fueron vencidas tambien
y al ver tamaño valor se acordaron
de Gerona, Madrid y Bailen.
Patriotas...

ANEXO 14. CADERNO DO FRANCÊS. AUTORAS/ES

Ao ser um caderno manuscrito, uma grande quantidade de autores e autoras não são nomeadas. Umas 58 obras carecem de autoria.

Arriaza, Juan Bautista de (1770-1837).
Bonrostro, Ramón.
Cimarosa, Domenico (1749-1801).
Ferandiere, Fernando (ca.1740-ca.1816).
J. (ou F.?) Miguel M. B.
Moretti, Federico (ca.1765-1838).
Padre Basilio (Manuel García).
Pérez, Benito.
Sors, Fernando (1778-1839).

ANEXO 15. CADERNO DO FRANCÊS. TÍTULOS

Entre colchetes [] vai o número de vezes que aparece no fundo e outras informações.

2.º [minuete]

Advertencias para la Guitarra.

Andantino.

Arpeggios de Moretti.

Bals. [2]

Batalla de Badajoz.

Bolera.

Bolero. [3]

Bolero á duo.

Cabatina de Blinval.

Cancion de la Amiga.

Cancion en honor de Fernando 7.º con acompañamiento de guitarra.

Cantar del Pajaro.

Canticos Marciales triunfos y Vitorias conseguidas en españa por el General Lord Welington.

Canzoneta.

Contradanza. [7]

Contradanza de los Currutacos.

Contradanza del P. Basilio.

Cortad laurel ninfas.

Dorisa.

Dueto Yntitulado la Ysabela. Acto 2.º Pieza 3.^a

Elami, Fefaut, Gesolreut, Alamire.

El Amor sencillo.

El Amor y la Amistad. Canciones Patrioticas.

El Epitafio de la Colegiala.
El Poeta enamorado.
Fandango.
Glosas. [6]
La entrada de Badajoz.
La Lesbia.
Los defensores de la Patria.
Marcha.
Marcha militar.
Marcha prusiana.
Marcha ymperial.
Me llama Ud veleta.
Minue.
Minuet.
Muyñeyra.
Pastorcilla.
Recuerdos del dos de Mayo.
Rondo.
Se m'abbandoni.
Sem título [canção italiana].
Sem título [J.(ou F.?) Miguel M. B.] [2]
Sem título [minuete]
Sem título. [valsas] [2]
Sonata.
Tirana Sevillana.
Una voz sonora.
Volero.
Volero Pausado.

ANEXO 16. CADERNO DO FRANCÊS. PARTITURAS

Sonata

Edição: Isabel Rei-Samartim

Caderno do Francês

7

14

21

26

30

35

Sonata - Caderno do Francês

41

46

50

54

58

62

66

The image displays a musical score for a piece titled "Sonata - Caderno do Francês". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of seven staves of music, each beginning with a measure number: 41, 46, 50, 54, 58, 62, and 66. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating a complex melodic and harmonic structure. The staves are connected by a vertical line on the left, and the music flows continuously across the measures.

Sonata - Caderno do Francês



Adagio

Edição: Isabel Rei-Samartim

Caderno do Francês

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Adagio'. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets, with measure numbers 4, 7, 9, and 11 indicated. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or triplets, and includes some rests and accidentals. The overall style is classical and elegant, typical of a slow movement in a piano or violin sonata.

Adagio - Sonata - Caderno do Francês



Allegro

Edição: Isabel Rei-Samartim

Caderno do Francês

8

13

19

24

30

35

Allegro - Sonata - Caderno do Francês

40

45

50

58

63

68

73

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of seven lines of music, each starting with a measure number. The first line (measures 40-44) features a steady eighth-note pattern. The second line (measures 45-49) includes some rests and continues the eighth-note pattern. The third line (measures 50-57) introduces chords and a more complex rhythmic pattern. The fourth line (measures 58-62) features a series of triplets. The fifth line (measures 63-67) continues with eighth-note patterns and some rests. The sixth line (measures 68-72) features a series of eighth-note patterns. The seventh line (measures 73-76) concludes the passage with a final chord and a double bar line.

Moinheira

Edição: Isabel Rei-Samartim

Caderno do Francês



* No original as notas são Lá e Si.

** No original não há ligadura.

Contradança

Edição: Isabel Rei-Samartim

Padre Basílio



* No original há um Fá#.

Obra para guitarra 1

Edição: Isabel Rei-Samartim

F. Miguel M. B.
Caderno do Francês



Obra para guitarra 2

Edição: Isabel Rei-Samartim

F. Miguel M. B.
Caderno do Francês



Os harmónicos estão indicados no original com a palavra "flauta.", abreviatura de *flautado*, e uma linha discontínua sob as notas afetadas.

Os círculos são nossos. N. d. E.

* No original há um Dó#.

** No original há um bequadro para o Dó#.

ANEXO 17. ÁLBUM DE FERNANDO DE TORRES. CATÁLOGO

1)

Título: Variaciones del Pirata.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjador: Miguel Carnicer (1793-1862).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. Andante largo.

Compasso: 6/8.

Datação: Depois de 1827 (data da estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 1-7.

Observações: Contém também um tema Andantino seguido de 5 variações.

Imagem:



Im. 335: Íncipit das Variaciones del Pirata.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

2)

Título: Waltz. [1]

Outras informações no título: Composiciones a su maestro Dn. D. Aguado.

Autor: Antonio Gutiérrez González.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX (Suárez-Pajares, DMEHA, 1999).

Localização: Álbum de FTA, p. 7-8.

Observações: Indicação de 6.^a em Ré.

Imagem:



Im. 336: Íncipit da valsa 1 de Antonio Gutiérrez González.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

3)

Título: Waltz. [2]

Outras informações no título: Composiciones a su maestro Dn. D. Aguado.

Autor: Antonio Gutiérrez González.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

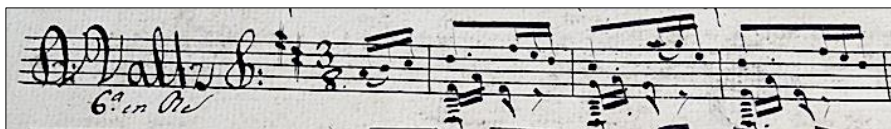
Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX (Suárez-Pajares, DMEHA, 1999).

Localização: Álbum de FTA, p. 8.

Observações: Indicação de 6.^a em Ré.

Imagem:



Im. 337: Íncipit da valsa 2 de Antonio Gutiérrez González.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

4)

Título: Waltz. [3]

Outras informações no título: Composiciones a su maestro Dn. D. Aguado.

Autor: Antonio Gutiérrez González.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi m.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX (Suárez-Pajares, DMEHA, 1999).

Localização: Álbum de FTA, p. 8-9.

Imagem:



Im. 338: Íncipit da valsa 3 de Antonio Gutiérrez González.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

5)

Título: Waltz. [4]

Outras informações no título: Composiciones a su maestro Dn. D. Aguado.

Autor: Antonio Gutiérrez González.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX (Suárez-Pajares, DMEHA, 1999).

Localização: Álbum de FTA, p. 9.

Imagem:



Im. 339: Íncipit da valsa 4 de Antonio Gutiérrez González.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

6)

Título: Waltz. [5]

Outras informações no título: Composiciones a su maestro Dn. D. Aguado.

Autor: Antonio Gutiérrez González.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Fá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX (Suárez-Pajares, DMEHA, 1999).

Localização: Álbum de FTA, p. 9-10.

Imagem:



Im. 340: Íncipit da valsa 5 de Antonio Gutiérrez González.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

7)

Título: Waltz. [6]

Outras informações no título: Composiciones a su maestro Dn. D. Aguado.

Autor: Antonio Gutiérrez González.

Instrumentação: Guitarra.

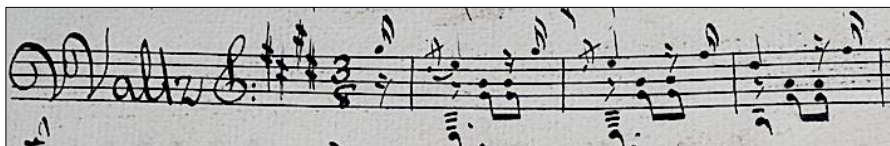
Tonalidade: Mi M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX (Suárez-Pajares, DMEHA, 1999).

Localização: Álbum de FTA, p. 10.

Imagem:



Im. 341: Íncipit da valsa 6 de Antonio Gutiérrez González.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

8)

Título: Waltz. [7]

Outras informações no título: Composiciones a su maestro Dn. D. Aguado.

Autor: Antonio Gutiérrez González.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX (Suárez-Pajares, DMEHA, 1999).

Localização: Álbum de FTA, p. 10-11.

Imagem:



Im. 342: Íncipit da valsa 7 de Antonio Gutiérrez González.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

9)

Título: Pasodoble.

Outras informações no título: Composiciones a su maestro Dn. D. Aguado.

Autor: Antonio Gutiérrez González.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX (Suárez-Pajares, DMEHA, 1999).

Localização: Álbum de FTA, p. 11.

Observações: Indicação de 6.^a em Ré. Contém indicações de "apagado", "harmónicos" e "tambora".

Imagem:



Im. 343: Íncipit do passodoble de Antonio Gutiérrez González.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

10)

Título: Variaciones de D.ⁿ Fernando Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Dó M. Andante largo.

Compasso: 6/8.

Datação: 1823.

Localização: Álbum de FTA, p. 12-20.

Observações: É a fantasia sobre o tema de Paisiello *Nel cor più non mi sento*, op. 16.

11)

Título: Variaciones sobre el tema Ó Cara armonia por D.ⁿ F. Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Mi m, Mi M. Introdução: Andante largo.
Tema: Andante comodo.

Compasso: 4/4.

Datação: 1821.

Localização: Álbum de FTA, p. 20-24.

Observações: Tem as partes: *Introduccion, Tema, Variacion 1.^a - 5.^a e Coda*. Foi publicada em Londres, em 1821, dois anos depois da estreia londinense da ópera de Mozart *A flauta mágica*, acontecida em 1819 (Jeffery, 2004, p. xv-xvi).

12)

Título: Tanda de rigodones de la ópera el Belisario.

Autor: Gaetano Donizetti (1797-1848).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M, Dó M, Ré M, Sol M, Dó M.

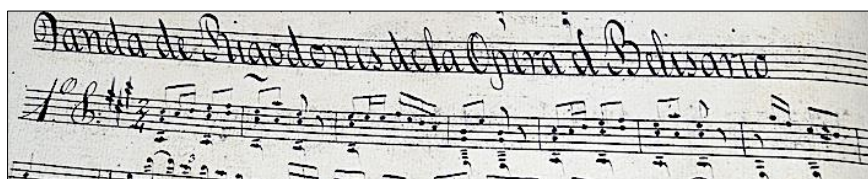
Compassos: 2/4, 6/8.

Datação: Depois de 1836 (data da estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 24-26.

Observações: Série de cinco rigodões.

Imagem:



Im. 344: Incipit da série de rigodões do Belissário de Donizetti.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

13)

Título: Variaciones p.^r D.ⁿ Rafael Fernandez.

Autor: Rafael Fernández.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Lá M, Lá m. Andante.

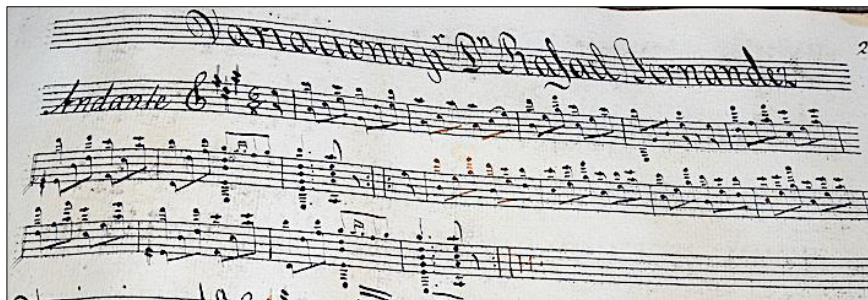
Compasso: 6/8.

Datação: s. XIX.

Localização: Álbum de FTA, p. 27-30.

Observações: Tem as partes: *Andante*, *Variacion 1.^a - 8.^a*. Possivelmente uma datação mais aproximada seria na primeira metade do s. XIX, como o resto de música do Álbum.

Imagem:



Im. 345: Tema das variações de Rafael Fernández.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

14)

Título: Andante y tres walses por D. D. Aguado.

Autor: Dionisio Aguado (1784-1849).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Mi m, Sol M, Ré M. Andante.

Compassos: 3/4, 3/8.

Datação: ca.1834-1836 (Jeffery, 1994).

Localização: Álbum de FTA, p. 30-32.

Observações: Indicação de 6.^a em Ré na terceira valsa. As três valsas localizam-se em diversas publicações de Aguado. Porém, o Andante não foi localizado.

Imagem:



Im. 346: Íncipit do Andante de Dionisio Aguado.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

15)

Título: Variaciones p.^r D.ⁿ Luis Lopez Muñoz.

Autor: Luis López Muñoz (1793-1835).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: FÁM, Fá m.

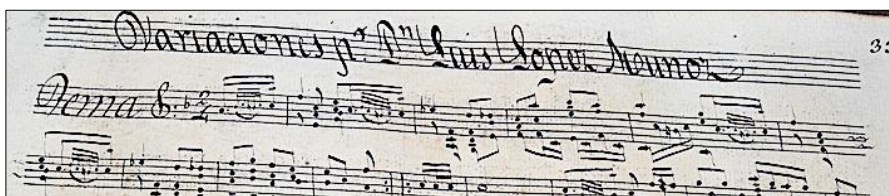
Compasso: 2/4.

Datação: ca.1818 (Suárez-Pajares, 2008, p. X).

Localização: Álbum de FTA, p. 33-36.

Observações: Tem as partes: *Tema, Variacion 1.^a - 6.^a*. Suárez-Pajares (2008) publica duas obras deste autor, uma das quais é a conservada no Álbum de Fernando de Torres Adalid. As obras são acompanhadas de umas notas biográficas e um comentário das obras. López Muñoz, virtuoso guitarrista de Málaga, foi aluno de Sors e do Murguia organista, a quem nomeamos na descrição das obras do Álbum do Francês ao falarmos das canções patrióticas.

Imagem:



Im. 347: Fragmento das variações de Luis López Muñoz.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

16)

Título: Gran siciliana compuesta por D.ⁿ Fernando Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré m.

Compasso: 6/8.

Datação: 1828 (Jeffery, 2004, p. 5).

Localização: Álbum de FTA, p. 37-38.

Observações: Indicação de 6.^a em Ré. Acaba na dominante e parece prosseguir na Marcha de igual tonalidade que figura a seguir. Trata-se da terceira obra incluída no op. 33 intitulado *Trois pièces de société* publicado em Paris em 1828 (Jeffery, 2014, p. 5, vii). Contém uma Marcha anotada a seguir no Álbum nas p. 39-40, em Ré m e 2/4, incluída na Siciliana como uma segunda parte da mesma obra.

17)

Título: Paso Stirio en el baile la Ondina por D. T. D.

Autor: Cesare Pugni (1802-1870).

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Lá M, Ré M. Moderato.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1843 (data da estreia do balé em Londres).

Localização: Álbum de FTA, p. 40-42.

Observações: Aparece no Arquivo Canuto Berea na versão publicada em dois exemplares localizados nos cadernos M-524/21 e M-650/18. Ver mais na descrição do ACB (ficha 81).

18)

Título: Coro de Casadores [sic] en la Opera Straniera. [La Straniera]

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. Alegreto [allegretto].

Compasso: 4/4.

Datação: ca.1831 (DdAM, 1831).

Localização: Álbum de FTA, p. 43.

Observações: No *Diario de avisos de Madrid* do 20 de dezembro de 1831 sai à venda esta obra com acompanhamento de guitarra.

Imagem:



Im. 348: Íncipit do Coro de Caçadores de La Straniera de Bellini.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

19)

Título: Paso sacado del Tercetino en dicha Opera.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1829 (data da estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 43.

Observações: É o terceto *No. Non ti sono rivale*, na cena 3ª do primeiro ato de *La Straniera*. No *Diario de avisos de Madrid* de 26 de janeiro de 1832 anuncia-se a canção *El despecho*, tirada do mesmo terceto da ópera com acompanhamento de piano e guitarra.

Imagem:



Im. 349: Íncipit do Terceto da Straniera. Álbum de Fernando de Torres.

20)

Título: Bolero por D. Trinidad Huertas.

Autor: Trinidad Huerta Caturla (1800-1874).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 3/4.

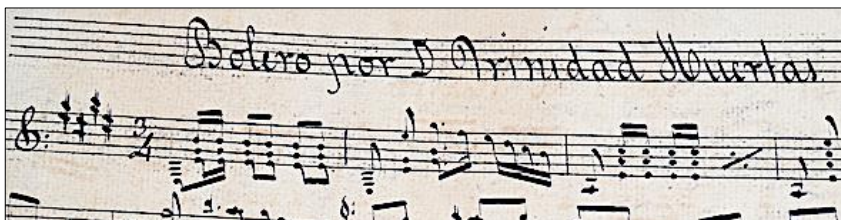
Datação: Antes de 1874.

Localização: Álbum de FTA, p. 44-45.

Observações: Contém no final instruções: "Nota entre ambos n.^{os} sigue", uma breve frase musical e "luego sigue" a modo de ligação para a seguinte obra.

Suárez-Pajares (2008) publica duas obras de Huerta, não coincidentes com as deste Álbum: um bolero e uma valsa. O Álbum contém outras obras, as Manchegas de Teatro e uma outra valsa, que poderiam também ser obras de Huerta.

Imagem:



Im. 350: Íncipit do bolero de Huerta. Álbum de Fernando de Torres.

21)

Título: Manchegas de Teatro.

Autoria: Sem indicação. Trinidad Huerta?

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. Allegreto [allegretto].

Compasso: 3/4.

Datação: s. XIX.

Localização: Álbum de FTA, p. 45.

Observações: Contém umas indicações no final: "A la señal dos veces y fin". A peça parece seguir o Bolero anterior. O título e as indicações assinalam uma possível origem teatral.

Imagem:



Im. 351: Íncipit das Manchegas de Teatro.
Álbum de Fernando de Torres.

22)

Título: Jota aragonesa.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 46.

Observações: Trata-se da mesma jota, com variações, que as duas conservadas no Arquivo Valladares, nos fólios 60v e 67r das Pastas Vermelhas. Todas estão em Lá M e 3/8. As frases são semelhantes com variações nas três versões.

23)

Título: Marcha del Nabuco.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. All^o [allegro] marcial.

Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1842 (data da estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 46-48.

Observações: Não coincide com as duas fantasias sobre temas da mesma ópera conservadas no ACB (M-524/18 e M-646/8), da autoria de Antonio Rubira e Pietro Tonassi (1800-1877).

Imagem:



Im. 352: Íncipit da marcha da ópera Nabucco de Verdi.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

24)

Título: Sinfonia en la Opera Nabucodonosor de Verdi.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. And.^{te} [andante].

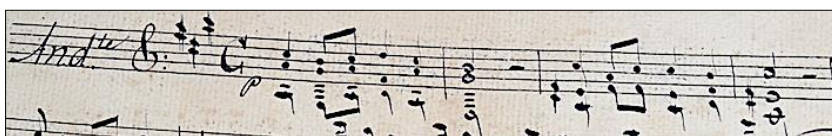
Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1842 (data da estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 48-53.

Observações: Coincide com a sinfonia de Antonio Rubira (ACB, M-646/8) na eleição dos temas da ópera, ainda que a de Rubira é mais virtuosística, esta oferece igualmente um interessante conjunto melódico como grande obra romântica para guitarra. As diferenças são de grau de exigência técnica e de desenvolvimento compositivo das diferentes partes.

Imagem:



Im. 353: Íncipit da sinfonia do Nabucco de Verdi. Álbum de FTA.

25)

Título: Rigodones de la Opera Linda de Chamounis.

Autor: Gaetano Donizetti (1797-1848).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá m, Lá M.

Compasso: 2/4.

Datação: Depois de 1842 (data da estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 53-54.

Observações: Contém dois rigodões seguidos sem transição. Não se correspondem com o *Secondo Potpourri* sobre temas da mesma ópera composto por Pietro Tonassi e conservado no ACB (M-646/12).

Imagem:



Im. 354: Íncipit do primeiro rigodão da ópera Linda de Chamounix.
Álbum de Fernando de Torres.

26)

Título: Wals de la Opera la Prigione d'Edimburgo de Ricci.

Autor: Federico Ricci (1809-1877).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. All.^o [allegro].

Compasso: 3/8.

Datação: Depois de 1838 (data da estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 54-55.

Imagem:



Im. 355: Íncipit da valsa da ópera La prigione di Edimburgo de Ricci.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

27)

Título: Hipodromo la Esmeralda. Walses por Rossino arreglados por Pablo Gimenez.

Autor: G. Rossini?

Arranjador: Pablo Giménez.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi M. And.^o amoroso.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 55-58.

Observações: Tem as partes: Introdução, 4 valsas e Final.

Imagem:



Im. 356: Íncipit das valsas arranjadas por Pablo Giménez.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

28)

Título: Wals dedicado á D.ⁿ Dionicio [sic] Aguado p.^r D.ⁿ Florencio Gomez Parreño.

Autor: Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Si b M.

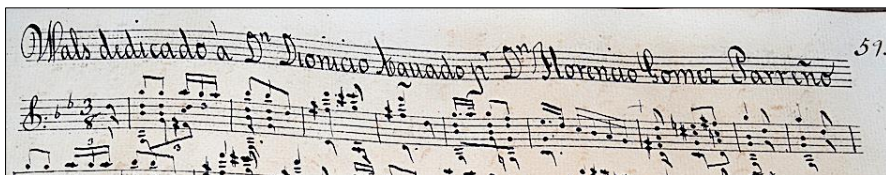
Compasso: 3/8.

Datação: s. XIX.

Localização: Álbum de FTA, p. 59-60.

Observações: Esta valsa do Álbum de Fernando de Torres vem a acrescentar o repertório conhecido de Gómez Parreño.

Imagem:



Im. 357: Íncipit da valsa de Gómez Parreño. Álbum de Fernando de Torres.

29)

Título: Coro del 4.º acto en la Opera I Lombardi de Verdi p. D. T. Damas.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. Adagio.

Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1843 (data da estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 60-61.

Imagem:



Im. 358: Íncipit do coro da ópera I Lombardi por Damas.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

30)

Título: Cavatina de la Opera el Pirata.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Mi m, Sol M. All.º moderato (aparece duas vezes).

Compassos: 3/4, 4/4.

Datação: Depois de 1827 (data da estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 61-64.

Observações: Trata-se da mesma obra que a conservada no ACB (M-613/26) para voz e guitarra e datada ca.1830-1832. A do Álbum de Fernando de Torres está posta para guitarra só. Poderá ser de Damas?

Imagem:



Im. 359: Fragmento da cavatina do Il Pirata de Bellini.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

31)

Título: Walses de Carnicer.

Autor: Miguel Carnicer (1793-1862).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M, Lá m, Ré M.

Compasso: 3/8.

Datação: Antes de 1862.

Localização: Álbum de FTA, p. 64-69.

Observações: São cinco valsas. É de supor que o autor seja o Carnicer guitarrista, hipótese apoiada pela presença no caderno das variações sobre *Il Pirata* de Bellini (ficha 1), arranjadas para guitarra por Miguel Carnicer.

Imagem:



Im. 360: Fragmento das valsas de Miguel Carnicer.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

32)

Título: Wals p.^r D.ⁿ Trinidad Huertas.

Autor: Trinidad Huerta Caturla (1800-1874).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/8.

Datação: Antes de 1874.

Localização: Álbum de FTA, p. 70.

Observações:

Imagem:



Im. 361: Íncipit da valsa de Huerta. Álbum de Fernando de Torres.

33)

Título: Wals.

Autoria: Sem indicação. Trinidad Huerta?

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: s. XIX.

Localização: Álbum de FTA, p. 70.

Observações: É uma valsa em Lá M a seguir a uma valsa em Lá m. A autoria de Huerta, explícita na primeira valsa, poderia estender-se a esta segunda.

Imagem:



Im. 362: Íncipit de uma valsa. Possível autoria de Huerta.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

34)

Título: Celebrado wals de D.ⁿ Fernando Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1831.

Localização: Álbum de FTA, p. 71.

Observações: É o número 6 do op. 45, *Voyons si c'est ça*, publicado ca.1831 (Jeffery, 2001, 6, p. 21-22). Incompleto.

35)

Título: Sonata Sesta [sic] en Re.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

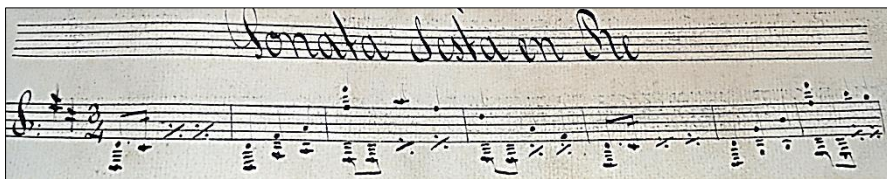
Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade s. XIX.

Localização: Álbum de FTA, p. 71-74.

Imagem:



Im. 363: Íncipit da sonata. Álbum de Fernando de Torres Adalid.

36)

Título: Aria final en la Opera Lucia Lammermor de Doniceti [sic] p.^r D.ⁿ F. F. Lopez.

Autor: Gaetano Donizetti (1797-1848).

Arranjador: F. F. López.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M. Larghetto [larghetto].

Compasso: 3/4.

Datação: Depois de 1835 (data de estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 74-76.

Imagem:



Im. 364: Íncipit da ária de Lucia di Lammermoor por F. F. López.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

37)

Título: Walses de J. Strauss.

Autor: Johann Strauss (1804-1849).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M, Sol M, Ré M.

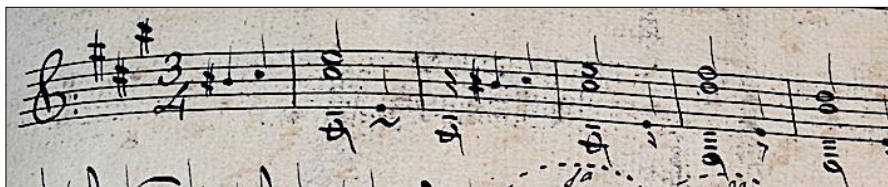
Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: Álbum de FTA, p. 77-80.

Observações: Série de sete valsas. A n.º 4 tem a indicação de 6ª em Ré e 5ª em Sol.

Imagem:



Im. 365: Íncipit das valsas de Strauss. Álbum de Fernando de Torres.

38)

Título: Rigodon de la Norma.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

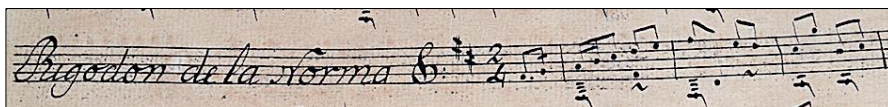
Tonalidade: Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: Depois de 1831 (data da estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 80.

Imagem:



Im. 366: Íncipit do rigodão da ópera Norma. Álbum de Fernando de Torres.

39)

Título: Gran Sinfonia en la Opera del maestro Bellini Norma p.^r Carnicer.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjador: Miguel Carnicer (1793-1862).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi m. Allegro maestoso e deciso.

Compasso: 4/4.

Datação: Entre 1831 (data da estreia da ópera) e 1862 (data da morte de Carnicer).

Localização: Álbum de FTA, p. 80-85.

Imagem:



Im. 367: Fragmento da abertura da ópera Norma por Miguel Carnicer.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

40)

Título: La Brisa. Tanda de Rigodones p.^r Pablo Guimenez [sic].

Autor: Pablo Giménez.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

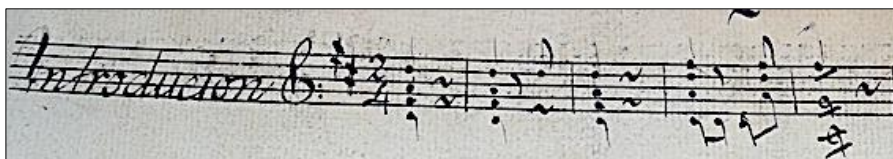
Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 85-87.

Observações: Série de cinco rigodões com a estrutura: Introdução e 1.º-5.º rigodão.

Imagem:



Im. 368: Íncipit da série de rigodões de Pablo Giménez.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

41)

Título: La Lira. Tanda de Walces [sic] p.^r Pablo Gimenez.

Autor: Pablo Giménez.

Instrumentação: Duas guitarras.

Tonalidades e tempo: Lá M, Ré M. Andante.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 87-94.

Observações: Está incompleta, há duas páginas (95 e 96) que figuram em branco no manuscrito original. Tem a estrutura: Andante (introdução), cinco valsas e Coda. A coda é a que está incompleta.

Imagem:



Im. 369: Íncipit do duo de guitarras de Pablo Giménez.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

42)

Título: Sem título.

Autoria: Sem indicação.

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 97-98.

Observações: É uma obra cujo início perdeu-se. As páginas 95 e 96 figuram em branco, são as que corresponderiam ao final da Coda da série de valsas anterior para duas guitarras e o começo desta obra para guitarra só que parece também uma valsa ou grande valsa.

43)

Título: Variaciones en la opera Ypermestra de Saldoni.

Autor: Baltasar Saldoni (1807-1889).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

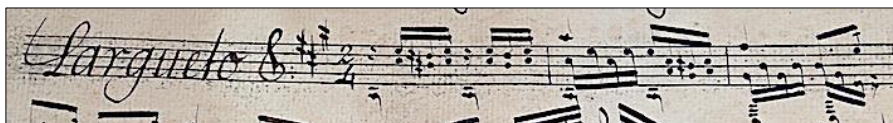
Tonalidade e tempos: Lá M. Largueto, All.^o, Allegreto gracioso. [sic]

Compassos: 2/4, 3/4, 4/4.

Datação: Depois de 1838 (data da estreia da ópera).

Localização: Álbum de FTA, p. 98-102.

Imagem:



Im. 370: Íncipit das variações da ópera Ypermestra de Saldoni.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

44)

Título: Recuerdos de Napoles. 6 fantacias [sic] sobre motivos de Doniceti.

Autor: Gaetano Donizetti

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Ré M, Lá M, Dó M, Sol M. Maestoso. Romance, Andante. Largueto. All.^o Moderato.

Compassos: 4/4, 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 103-107.

Observações: Consta de seis números.

Imagem:



Im. 371: Incipit dos Recuerdos de Nápoles. Álbum de Fernando de Torres.

45)

Título: Grandes Variaciones de Fandango.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempos: Ré m, Largo adagio maestoso. All.^o Moderato.

Compassos: 4/4, 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 107-112.

Observações: Contém introdução, tema e cinquenta e três variações.

Imagem:



Im. 372: Fragmento das Grandes Variaciones de Fandango.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

46)

Título: Las labanderas del Convento. Tanda de Rigod.^s p.^r Musard.

Autor: Philippe Musard (1792-1859).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M, Ré M, Mi M.

Compassos: 2/4, 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 113-115.

Observações: Contém cinco rigodões.

Imagem:



Im. 373: Íncipit de As lavadeiras do convento de Ph. Musard.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

47)

Título: Mollares corraleras.

Autoria: Sem indicação.

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Dó M, And.^{no} [andantino].

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 115-116.

Observações:

Imagem:



Im. 374: Íncipit das Mollares corraleras. Álbum de Fernando de Torres.

48)

Título: Andantino. Composiciones de Fernando Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi M, Andantino.

Compasso: 3/4.

Datação: Antes de 1839.

Localização: Álbum de FTA, p. 116.

Observações: É a primeira peça do op. 32 (Jeffery, 2001, p. 4 e 72).

49)

Título: Wals. Composiciones de Fernando Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 3/8.

Datação: Antes de 1839.

Localização: Álbum de FTA, p. 117.

Observações: É a segunda peça do op. 32 (Jeffery, 2001, p. 4 e 73).

50)

Título: Andante pastoral. Composiciones de Fernando Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, andante pastoral.

Compasso: 6/8.

Datação: Antes de 1839.

Localização: Álbum de FTA, p. 117-118.

Observações: Indicação de afinar a 6.^a em Ré. É a terceira peça do op. 32 (Jeffery, 2001, p. 4 e 74).

51)

Título: Masurca [sic]. Composiciones de Fernando Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/8.

Datação: Antes de 1839.

Localização: Álbum de FTA, p. 118-119.

Observações: Indicação de afinar a 6.^a em Ré. É a quarta peça do op. 32 (Jeffery, 2001, p. 4 e 76).

52)

Título: Andante. Composiciones de Fernando Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi m, Andante.

Compasso: 3/4.

Datação: Antes de 1839.

Localização: Álbum de FTA, p. 119.

Observações: É a quinta peça do op. 32 (Jeffery, 2001, p. 4 e 77). Na cópia do Álbum de FTA falta o segundo compasso.

53)

Título: Galop. Composiciones de Fernando Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Sol M, Mi m.

Compasso: 2/4.

Datação: Antes de 1839.

Localização: Álbum de FTA, p. 120.

Observações: É a sexta peça do op. 32 (Jeffery, 2001, p. 4 e 78).

54)

Título: Minuet [1]. Composiciones de Aguado.

Autor: Dionisio Aguado (1784-1849).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/4.

Datação: 1820.

Localização: Álbum de FTA, p. 120-121.

Observações: Número 9 da *Coleccion de estudios para guitarra* publicada em Madrid.

55)

Título: Wals [1]. Composiciones de Aguado.

Autor: Dionisio Aguado (1784-1849).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: 1827.

Localização: Álbum de FTA, p. 121.

Observações: Do op. 4, *Six Petites Pièces*, publicado em Paris (Pérez, 2003, p. 309).

56)

Título: Minuet [2]. Composiciones de Aguado.

Autor: Dionisio Aguado (1784-1849).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré m.

Compasso: 3/4.

Datação: Antes de 1849.

Localização: Álbum de FTA, p. 121.

Observações: Indicação de afinar a 6.^a em Ré. Do op. 4, *Six Petites Pièces*, publicado em Paris (Pérez, 2003, p. 309).

57)

Título: Walls [2]. Composiciones de Aguado.

Autor: Dionisio Aguado (1784-1849).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré m.

Compasso: 3/8.

Datação: Antes de 1849.

Localização: Álbum de FTA, p. 122.

Observações: Indicação de afinar a 6.^a em Ré. Do op. 4, *Six Petites Pièces*, publicado em Paris (Pérez, 2003, p. 309).

58)

Título: Minuet [3]. Composiciones de Aguado.

Autor: Dionisio Aguado (1784-1849).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/4.

Datação: Antes de 1849.

Localização: Álbum de FTA, p. 122.

Observações: Do op. 4, *Six Petites Pièces*, publicado em Paris (Pérez, 2003, p. 309).

59)

Título: Vals [3]. Composiciones de Aguado.

Autor: Dionisio Aguado (1784-1849).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/8.

Datação: Antes de 1849.

Localização: Álbum de FTA, p. 123.

Observações: Do op. 4, *Six Petites Pièces*, publicado em Paris (Pérez, 2003, p. 309).

60)

Título: Minuet [4]. Composiciones de Aguado.

Autor: Dionisio Aguado (1784-1849).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/8.

Datação: Antes de 1849.

Localização: Álbum de FTA, p. 123-124.

Observações: Do op. 4, *Six Petites Pièces*, publicado em Paris (Pérez, 2003, p. 309).

61)

Título: Minuet [5]. Composiciones de Aguado.

Autor: Dionisio Aguado (1784-1849).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/4.

Datação: Antes de 1849.

Localização: Álbum de FTA, p. 124.

Observações: Do op. 4, *Six Petites Pièces*, publicado em Paris (Pérez, 2003, p. 309).

62)

Título: All.^o. [Allegro] Composiciones de Aguado.

Autor: Dionisio Aguado (1784-1849).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. Allegro.

Compasso: 2/4.

Datação: Antes de 1849.

Localização: Álbum de FTA, p. 124.

Observações: Do op. 4, *Six Petites Pièces*, publicado em Paris (Pérez, 2003, p. 309).

63)

Título: Grande Fantacia [sic] coda y final p.^r D.ⁿ Federico Moreti.

Autor: Federico Moretti (ca.1765-1838).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Lá M, Lá m. Fantasia andante.

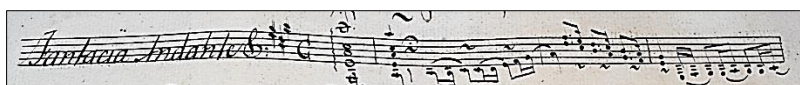
Compasso: 4/4.

Datação: ca. 1824-1825 (Gosálvez, 1995, p. 193; Suárez-Pajares, 2008, p. XI-XII).

Localização: Álbum de FTA, p. 125-131.

Observações: Tem introdução, tema, seis variações, coda e valsa final. É uma fantasia sobre temas de *La Cenerentola* de Rossini.

Imagem:



Im. 375: Íncipit da grande fantasia de Moretti.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

64)

Título: Walls p.^r S. [?].

Autoria: Duvidosa.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

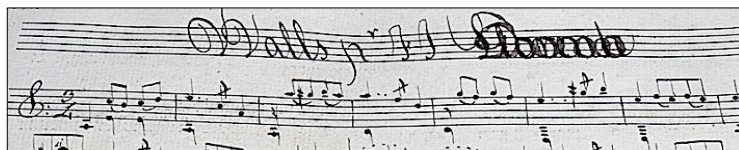
Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 132.

Observações: O nome do autor está borrado, talvez por erro inicial. A nódoa formada parece-se mais com o apelido Damas do que com o López que aparece na listagem de Margarita Soto Viso.

Imagem:



Im. 376: Incipit da valsa de Damas? López? Album de FTA.

65)

Título: Tema con Variaciones de Fernandez.

Autor: Rafael Fernández?

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi M.

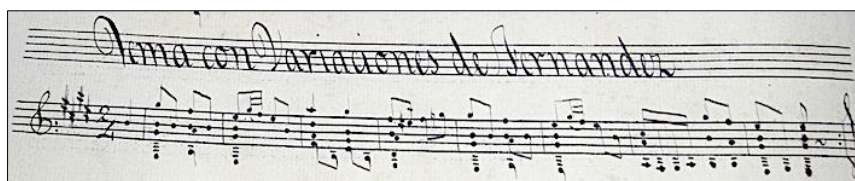
Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 132-134.

Observações: A estrutura é de um tema e quatro variações.

Imagem:



Im. 377: Incipit do tema com variações de Fernández.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

66)

Título: Moderato cantabile p.^r D.ⁿ Fernando Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempos: Mi m. Moderato cantabile, All.^{to} [allegretto].

Compasso: 2/4.

Datação: Antes de 1828.

Localização: Álbum de FTA, p. 135-138.

Observações: É a primeira do op. 33, *Trois pièces de société*, dedicadas a Mlle. Athénaïs Paulian (Jeffery, 2001, v. 5, p. 1-6).

67)

Título: Andante por D.ⁿ Fernando Sors.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Sol M. Andante.

Compassos: 3/4, 3/8.

Datação: Antes de 1828.

Localização: Álbum de FTA, p. 139-140.

Observações: É a segunda do op. 33, *Trois pièces de société*, dedicadas a Mlle. Athénaïs Paulian (Jeffery, 2001, v. 5, p. 7-8).

68)

Título: Alemanda en la Linda Beatris [sic].

Autor: Anton Emil Titl (1809-1882).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX?

Localização: Álbum de FTA, p. 141-142.

Observações: Tem indicação de afinar a 5.^a em Si. A peça está incompleta, é o final do Álbum e deve faltar alguma página além das já mencionadas. É um balé.

Imagem:



Im. 378: Íncipit da Alemanda no balé La linda Beatriz.
Álbum de Fernando de Torres Adalid.

69)

Título: Ouverture d'Armida

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré m, Ré M. Andante maestoso, Allegro.

Compasso: 4/4.

Datação: ca. 1822 (Queipo, 2015, II, p. 532-533).

Edição: Nicolas-Raphaël Carli (1764-1827), Boulevard Montmartre, 14, Paris.

Número de prancha: 1700.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 18 e 19.

Observações: São as partes de violino (c. 18) e guitarra (c. 19) da primeira obra da série de 10 transcrições de Carulli sobre temas rossinianos. Nos cadernos 18 e 19 da Biblioteca Adalid acham-se as quatro primeiras transcrições.

Imagem:



Im. 379: Fragmento da abertura de Armida por Carulli.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

70)

Título: Ouverture du Barbier de Seville.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi M, Mi m, Andante Maestoso, Allegro.

Compasso: 4/4.

Datação: ca. 1822 (Queipo, 2015, II, p. 532-533).

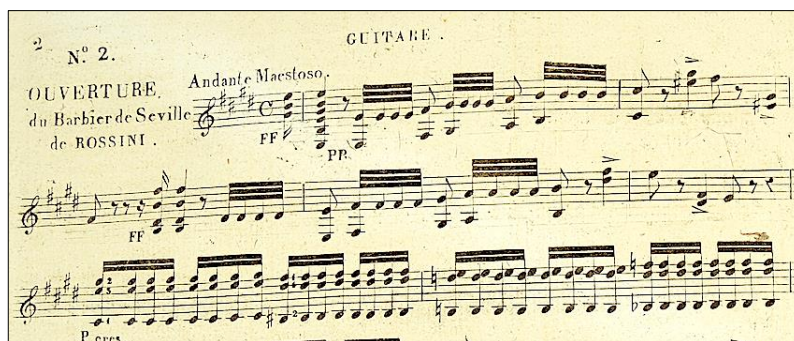
Edição: Nicolas-Raphaël Carli (1764-1827), Boulevard Montmartre, 14, Paris.

Número de prancha: 1639.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 18 e 19.

Observações: São as partes de violino (c. 18) e guitarra (c. 19) da segunda obra da série de 10 transcrições de Carulli sobre temas rossinianos. Nos cadernos 18 e 19 da Biblioteca Adalid acham-se as quatro primeiras transcrições.

Imagem:



Im. 380: Fragmento da abertura do Barbeiro de Sevilha por Carulli.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

71)

Título: Overture de la Cenerentola.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Maestoso, Allegro.

Compasso: 4/4.

Datação: ca. 1822 (Queipo, 2015, II, p. 532-533).

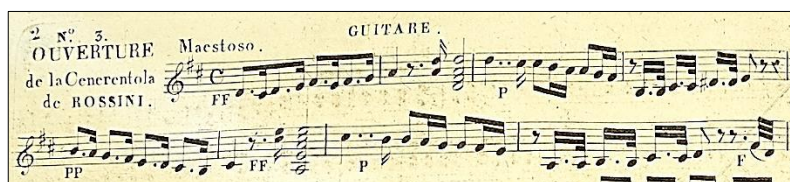
Edição: Nicolas-Raphaël Carli (1764-1827), Boulevard Montmartre, 14, Paris.

Número de prancha: 1689.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 18 e 19.

Observações: São as partes de violino (c. 18) e guitarra (c. 19) da terceira obra da série de 10 transcrições de Carulli sobre temas rossinianos. Nos cadernos 18 e 19 da Biblioteca Adalid acham-se as quatro primeiras transcrições.

Imagem:



Im. 381: Fragmento de A cinderela por Carulli. Fundo Adalid. RAG.

72)

Título: Ouverture d'Edoardo e Cristina.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré m, Ré M, Moderato, Allegro brillante.

Compassos: 2/4, 4/4.

Datação: ca. 1822 (Queipo, 2015, II, p. 532-533).

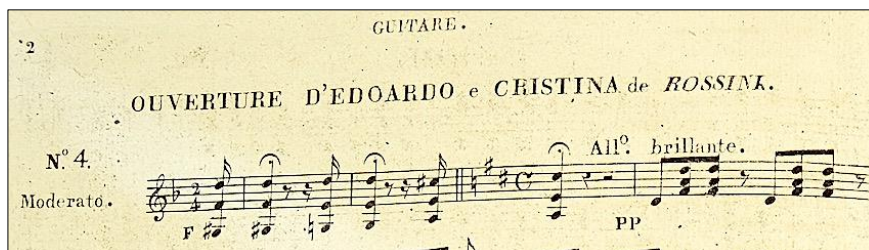
Edição: Nicolas-Raphaël Carli (1764-1827), Boulevard Montmartre, 14, Paris.

Número de prancha: 1701.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 18 e 19.

Observações: São as partes de violino (c. 18) e guitarra (c. 19) da quarta obra da série de 10 transcrições de Carulli sobre temas rossinianos. Nos cadernos 18 e 19 da Biblioteca Adalid acham-se as quatro primeiras transcrições.

Imagem:



Im. 382: Íncipit da abertura de Edoardo e Christina por Carulli.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

73)

Título: Ouverture de la Gazza Ladra.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi M, Mi m, Maestoso Marziale, Allegro.

Compassos: 4/4, 3/4.

Datação: ca. 1822 (Queipo, 2015, II, p. 532-533).

Edição: Nicolas-Raphaël Carli (1764-1827), Boulevard Montmartre, 14, Paris.

Número de prancha: 1672.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 20 e 21.

Observações: São as partes de violino (c. 20) e guitarra (c. 21) da quinta obra da série de 10 transcrições de Carulli sobre temas rossinianos. Nos cadernos 20 e 21 da Biblioteca Adalid acham-se as seis transcrições seguintes às das pastas 18 e 19.

Imagem:



Im. 383: Fragmento da abertura A pega ladra por Carulli.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

74)

Título: Ouverture de l'inganno felice.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Andante sostenuto, Allegro.

Compassos: 3/4, 4/4.

Datação: ca. 1822 (Queipo, 2015, II, p. 532-533).

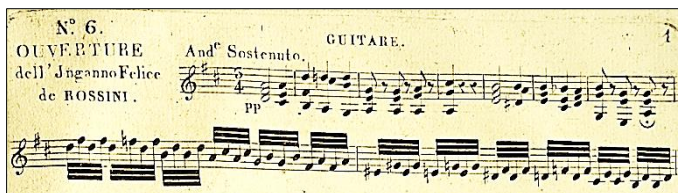
Edição: Nicolas-Raphaël Carli (1764-1827), Boulevard Montmartre, 14, Paris.

Número de prancha: 1690.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 20 e 21.

Observações: São as partes de violino (c. 20) e guitarra (c. 21) da sexta obra da série de 10 transcrições de Carulli sobre temas rossinianos. Nos cadernos 20 e 21 da Biblioteca Adalid acham-se as seis transcrições seguintes às das pastas 18 e 19.

Imagem:



Im. 384: Fragmento da abertura de O engano feliz por Carulli.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

75)

Título: Ouverture de l'italiana in Algeri.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Dó M, Andante, Allegro.

Compassos: 3/4, 4/4.

Datação: ca. 1822 (Queipo, 2015, II, p. 532-533).

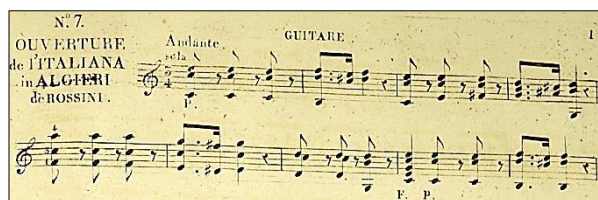
Edição: Nicolas-Raphaël Carli (1764-1827), Boulevard Montmartre, 14, Paris.

Número de prancha: 1680.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 20 e 21.

Observações: São as partes de violino (c. 20) e guitarra (c. 21) da sétima obra da série de 10 transcrições de Carulli sobre temas rossinianos. Nos cadernos 20 e 21 da Biblioteca Adalid acham-se as seis transcrições seguintes às das pastas 18 e 19.

Imagem:



Im. 385: Fragmento da abertura de A italiana em Argel por Carulli.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

76)

Título: Ouverture d'Otello.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Allegro vivace.

Compasso: 4/4.

Datação: ca. 1822 (Queipo, 2015, II, p. 532-533).

Edição: Nicolas-Raphaël Carli (1764-1827), Boulevard Montmartre, 14, Paris.

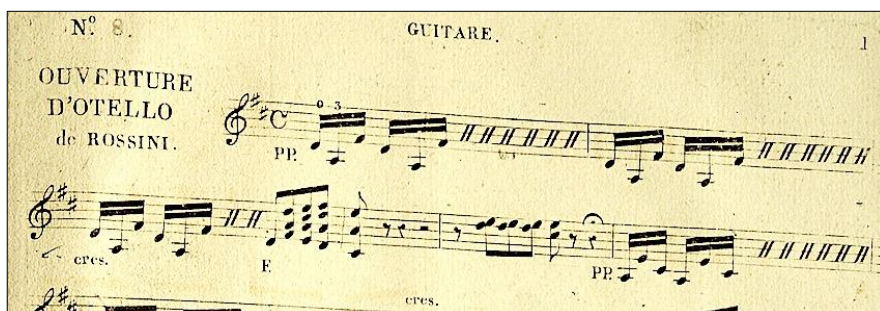
Número de prancha: 1670.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 20 e 21.

Observações: São as partes de violino (c. 20) e guitarra (c. 21) da oitava obra da série de 10 transcrições de Carulli sobre temas

rossinianos. Nos cadernos 20 e 21 da Biblioteca Adalid acham-se as seis transcrições seguintes às das pastas 18 e 19.

Imagem:



Im. 386: Fragmento da abertura de Otelo por Carulli.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

77)

Título: Ouverture de Tancrede.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Andante Marcato, Allegro.

Compasso: 4/4.

Datação: ca. 1822 (Queipo, 2015, II, p. 532-533).

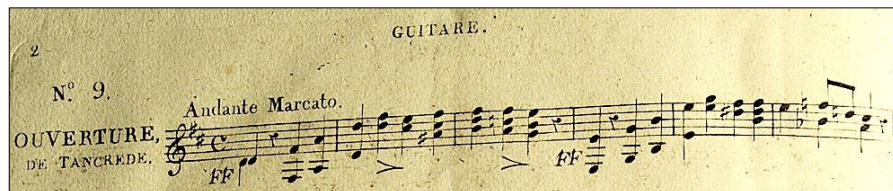
Edição: Nicolas-Raphaël Carli (1764-1827), Boulevard Montmartre, 14, Paris.

Número de prancha: 1681.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 20 e 21.

Observações: São as partes de violino (c. 20) e guitarra (c. 21) da nona obra da série de 10 transcrições de Carulli sobre temas rossinianos. Nos cadernos 20 e 21 da Biblioteca Adalid acham-se as seis transcrições seguintes às das pastas 18 e 19.

Imagem:



Im. 387: Íncipit da abertura de Tancredo por Carulli.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

78)

Título: Ouverture de Torvaldo.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Largo, Allegro.

Compasso: 2/4, 4/4.

Datação: ca. 1822 (Queipo, 2015, II, p. 532-533).

Edição: Nicolas-Raphaël Carli (1764-1827), Boulevard Montmartre, 14, Paris.

Número de prancha: 1679.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 20 e 21.

Observações: São as partes de violino (c. 20) e guitarra (c. 21) da décima e última obra da série de 10 transcrições de Carulli sobre temas rossinianos. Nos cadernos 20 e 21 da Biblioteca Adalid acham-se as seis transcrições seguintes às das pastas 18 e 19.

Imagem:



Im. 388: Fragmento da abertura de Torvaldo por Carulli. Fundo Adalid. RAG.

79)

Título: Romance d'Otello.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Joseph Munzt-Berger (1769-1844).

Instrumentação: Violoncelo, violino, violeta e baixo (violoncelo ou fortepiano ou guitarra).

Tonalidade e tempo: Lá m, Fá M, Mi M, Lá M, Larghetto, Lento, Poco allegretto, Pressé e 1º tempo.

Compassos: 2/4, 4/4, 6/8.

Datação: ca. 1823-1824 (Queipo, 2015, II, p. 614).

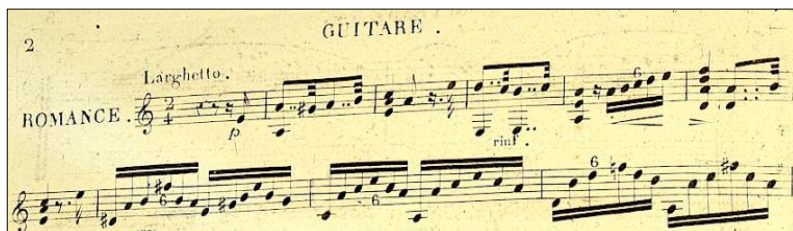
Edição: Carli - Janet et Cotelle.

Número de prancha: 1893.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 48, 49, 50, 51, 54 e 61.

Observações: Trata-se de um quarteto cujo instrumento principal é o violoncelo (c. 61), que está acompanhado por um violino (c. 48), uma violeta (c. 51) e um baixo, o qual pode ser realizado por outro violoncelo (c. 50), um fortepiano (c. 49) ou uma guitarra (c. 54).

Imagem:



Im. 389: Fragmento do Romance de Otelo por Munzt-Berger. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

80)

Título: Romance de Joseph.

Autor: Étienne Nicolas Méhul (1763-1817).

Arranjador: Joseph Munzt-Berger (1769-1844).

Instrumentação: Violoncelo, violino, violeta e baixo (violoncelo ou fortepiano ou guitarra).

Tonalidade e tempo:

Compassos:

Datação: ca. 1822 (Queipo, 2015, II, p. 614).

Edição: Meysenberg - Janet et Cotelle.

Número de prancha: 368 M. G.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 48, 49, 50, 51, 54 e 61.

Observações: Trata-se de um quarteto cujo instrumento principal é o violoncelo (c. 61), que está acompanhado por um violino (c. 48), uma violeta (c. 51) e um baixo, o qual pode ser realizado por outro violoncelo (c. 50), um fortepiano (c. 49) ou uma guitarra (c. 54). Estas duas obras de Muntz-Berger para grupo de câmara com guitarra acham-se encadernadas juntas nos cadernos respectivos de cada instrumento. As duas partes de guitarra estão no c. 54 junto das partes de outras obras e autores para contrabaixo, violino e piano. Na capa do caderno as peças de Muntz-Berger são indicadas como "sexteto".

Imagem:



Im. 390: Fragmento do Romance de Joseph por Muntz-Berger.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

81)

Título: Quatuor pour Guitare, Violon, Alto et Violoncello.

Outra informação na capa: Oeuv. 3. Prix 6. f.

Autor: Léonard de Call (1767-1815).

Instrumentação: Guitarra, violino, violeta e violoncello.

Tonalidade e tempo: Dó M, Dó m, Fá M, Adagio, Allegro, Andante, Menuetto, Trio, Adagio, Menuetto, Trio, Rondo (allegretto).

Compassos: 2/2, 4/4, 2/4, 3/4.

Datação: ca. 1819 (Queipo, 2015, II, p. 589).

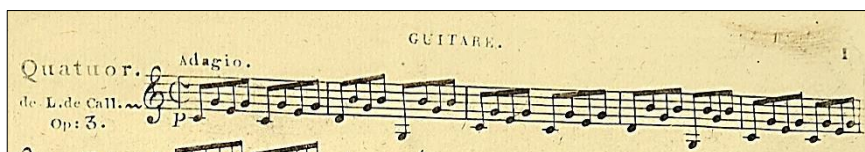
Edição: Simon Richault, Boulevard Poissonnière, 16, 1º, Paris.

Número de prancha: 149 R.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 97, 175, 176 e 177.

Observações: Trata-se do primeiro dos quatro quartetos deste compositor com guitarra. As partes são para violoncelo (c. 97), violino (c. 175), guitarra (c. 176) e violeta (c. 177).

Imagem:



Im. 391: Íncipit da parte de guitarra do Quarteto op. 3 de Leonard de Call.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

82)

Título na capa: Quatuor pour Guitare, Violon, Alto & Violoncello.

Outra informação na capa: Dedie Mr. le Baron F. de Wimmer.
Oeuv. 57. Prix 6.f.

Autor: Léonard de Call (1767-1815).

Instrumentação: Guitarra, violino, violeta e violoncello.

Tonalidade e tempo: Fá M, Dó M, Adagio, Allegro, Menuetto (Allegretto), Trio, Andantino, Rondo (Allegro).

Compassos: 3/4, 4/4, 2/4.

Datação: ca. 1819 (Queipo, 2015, II, p. 589).

Edição: Simon Richault, Boulevard Poissonnière, 16, 1º, Paris.

Número de prancha: 132 R.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 97, 175, 176 e 177.

Observações: Trata-se do segundo dos quatro quartetos deste compositor com guitarra. As partes são para violoncelo (c. 97), violino (c. 175), guitarra (c. 176) e violeta (c. 177).

Imagem:



Im. 392: Íncipit da parte de guitarra do Quarteto op. 57 de Leonard de Call.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

83)

Título: Quatuor pour Guitare, Violon, Alto & Violoncello.

Outra informação na capa: Oeuv. 117. Prix 7 f. 50 c.

Autor: Léonard de Call (1767-1815).

Instrumentação: Guitarra, violino, violeta e violoncelo.

Tonalidade e tempo: Ré M, Lá M, Adagio, Allegro, Andantino, Menuetto (Allegretto), Trio, Rondeau (Allegretto).

Compassos: 4/4, 2/4, 3/4, 6/8.

Datação: ca. 1816 (Queipo, 2015, II, p. 589).

Edição: Simon Richault, Boulevard Poissonnière, 16, 1º, Paris.

Número de prancha: 11 R.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 97, 175, 176 e 177.

Observações: Trata-se do terceiro dos quatro quartetos deste compositor com guitarra. As partes são para violoncelo (c. 97), violino (c. 175), guitarra (c. 176) e violeta (c. 177).

Imagem:



Im. 393: Fragmento da parte de guitarra do Quarteto op. 117 de Leonard de Call. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

84)

Título: Quatuor pour Guitare, Violon, Alto & Violoncello.

Outra informação na capa: Oeuv. 8 [118]. Prix 5.fr.

Autor: Léonard de Call (1767-1815).

Instrumentação: Guitarra, violino, violeta e violoncelo.

Tonalidade e tempo: MibM, Adagio, Andantino, Menuetto (Moderato), Trio 1º, Trio 2º, Andante, Polonesa.

Compassos: 2/4, 3/4.

Datação: ca. 1817 (Queipo, 2015, II, p. 589).

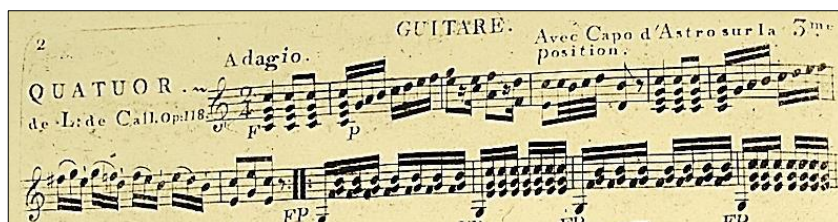
Edição: Simon Richault, Boulevard Poissonnière, 16, 1º, Paris.

Número de prancha: 66 R.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 97, 175, 176 e 177.

Observações: Trata-se do último dos quatro quartetos deste compositor com guitarra. As partes são para violoncelo (c. 97), violino (c. 175), guitarra (c. 176) e violeta (c. 177). Apesar de a parte de guitarra estar aparentemente escrita em Dó M, a pestana no 3º traste indica que a tonalidade real é MibM. Na capa da partitura figura que é a obra n.º 8, mas como se vê abaixo, na imagem da primeira página está o número certo, op. 118.

Imagem:



Im. 394: Fragmento da parte de guitarra do Quarteto op. 118 de Leonard de Call. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

85)

Título: Quintetti pour Guitare, Flute, Violon, Alto et Violoncelle.

Outra informação na capa: Oeuv. 9. Prix 7 f. 50 c.

Autor: Léonard de Call (1767-1815).

Instrumentação: Guitarra, violino, violeta, violoncelo e flauta.

Tonalidade e tempo: Fá M, Dó M, Adagio, Allegro, Romance (Andante), Menuetto (Allegretto), Trio e Rondo (Allegro moderato).

Compassos: 3/4, 4/4, 2/2, 6/8.

Datação: ca. 1819 (Queipo, 2015, II, p. 589).

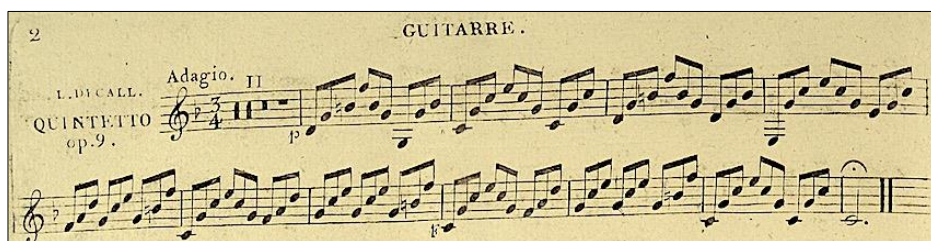
Edição: Simon Richault, Boulevard Poissonnière, 16, 1º, Paris.

Número de prancha: 168 R.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 97, 175, 176 e 177.

Observações: Trata-se do primeiro dos dois quintetos deste compositor com guitarra. As partes são para violoncelo (c. 97), flauta (c. 98), violino (c. 175), guitarra (c. 176) e violeta (c. 177).

Imagem:



Im. 395: Fragmento da parte de guitarra do Quinteto op. 9 de Leonard de Call. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

86)

Título: Quintetti pour Guitare, Flute, Violon, Alto et Violoncelle.

Outra informação na capa: Oeuv. 130. Prix 9 f.

Autor: Léonard de Call (1767-1815).

Instrumentação: Guitarra, violino, violeta, violoncelo e flauta.

Tonalidade e tempo: Fá M, Dó M, Adagio, Allegro, Romance (Andante), Menuetto (Allegretto), Trio e Rondo (Allegro moderato).

Compassos: 3/4, 4/4, 2/2, 6/8.

Datação: ca. 1819 (Queipo, 2015, II, p. 589).

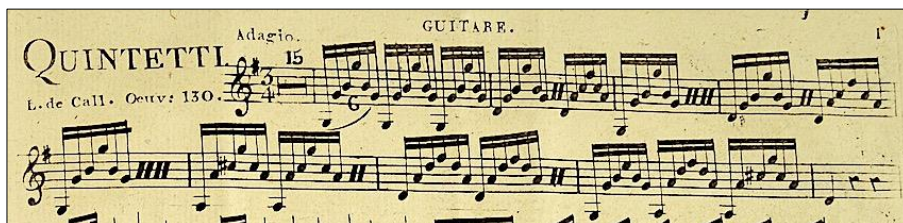
Edição: Simon Richault, Boulevard Poissonnière, 16, 1º, Paris.

Número de prancha: 154 R.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 97, 175, 176 e 177.

Observações: Trata-se do último dos dois quintetos deste compositor com guitarra. As partes são para violoncelo (c. 97), flauta (c. 98), violino (c. 175), guitarra (c. 176) e violeta (c. 177).

Imagem:



Im. 396: Fragmento da parte de guitarra do Quinteto op. 130 de Leonard de Call. Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

87)

Título: Quatuor pour Guitare, Violon, Flûte et Violoncelle.

Outra informação na capa: Dédie à Mr. le Comte Thadé de Tiskiewicz. Oeuv. 18. Prix 5f.

Autor: Mateo P. Bevilacqua (1772-1825).

Outra informação na capa: Dédie à Mr. le Comte Thadé de Tiskiewicz.

Instrumentação: Guitarra, violino, flauta e violoncelo.

Tonalidade: Dó M, Sol M, Dó m, Allegro moderato, Largo espressivo, Rondo (Allegretto).

Compasso: 4/4, 3/4, 2/4.

Datação: ca.1823-1825 (Queipo, 2015, II, p. 585).

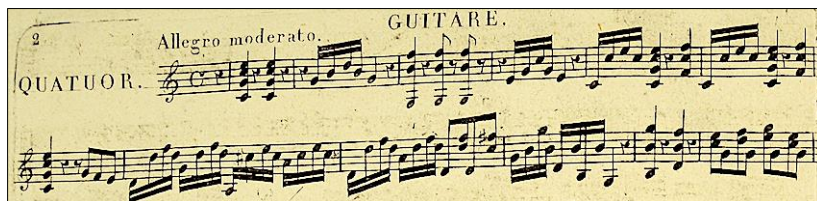
Edição: Simon Richault, Boulevard Poissonnière, 16, 1º, Paris.

Número de prancha: 714 R.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 97, 175, 176 e 177.

Observações: As partes são para violoncelo (c. 97), violino (c. 175), guitarra (c. 176) e flauta (c. 177).

Imagem:



Im. 397: Fragmento da parte de guitarra do Quarteto op. 18 de Bevilacqua.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

88)

Título: Quatuor pour Guitare, Deux Flûtes et Alto.

Outra informação na capa: Dédie à ses Amis Mrs. Berks Père et fils.
Oeuv. 11. Prix 5f.

Autor: Joseph Küffner (1776-1856).

Instrumentação: Guitarra, duas flautas e violoncelo.

Tonalidade: Mi m, Mi M, Sol M, Romance (Andante), Allegretto con variazione, var. I, var. II, var. III, var. IV, var. V, var. VI, var. VII.

Compasso: 3/4, 2/2.

Datação: ca.1818-1819 (Queipo, 2015, II, p. 603).

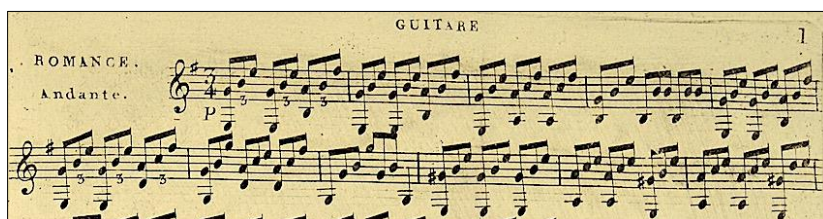
Edição: Simon Richault, Boulevard Poissonnière, 16, 1º, Paris.

Número de prancha: 112 R.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 97, 175, 176 e 177.

Observações: As partes são para violoncelo (c. 97), flauta (c. 175), guitarra (c. 176) e flauta (c. 177).

Imagem:



Im. 398: Fragmento da parte de guitarra do Quarteto op. 11 de Bevilacqua.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

89)

Título: Troisième concerto pour la guitare avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor.

Outra informação na capa: Dédie à Monsieur le Baron Alexandre de Ghill'any. Oeuvr. 70. Prix 12.f.

Autor: Mauro Giuliani (1781-1829).

Instrumentação: Guitarra, violino 1º, violino 2º, violeta e violoncelo.

Tonalidade: Ré M, Lá M, Lá m, Sol M, Allegro maestoso, Variazioni (Andantino alla Siciliana, Var. 1, Var. 2, Var. 3), Polonaise (Allegretto).

Compasso: 4/4, 6/8, 3/4.

Datação: ca.1824-1825 (Queipo, 2015, II, p. 596).

Edição: Richault, rue Grange Batelière, n.º 7, au 1.º, Paris.

Número de prancha: 845 & 807 R.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 97, 98, 175, 176 e 177.

Observações: As partes são violoncelo (c. 97), violino 2º (c. 98), violino 1º (c. 175), guitarra (c. 176) e violeta (c. 177).

Imagem: (solo de guitarra)



Im. 399: Fragmento da parte de guitarra do concerto op. 70 de Giuliani.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

90)

Título: Grand concerto, composé pour la Guitare avec accompagnement de deux violons obligés, alto et violoncelle.

Outra informação na capa: Dédie à Monsieur César de Trogoff, amateur. Prix 6. fr.

Autor: Charles Doisy-Lintant (? - 1807).

Instrumentação: Guitarra, dois violinos, violeta e violoncelo.

Tonalidades e tempos: Sol M, Ré M, Moderato molto, Adagio con espressione, Rondeau (Allegretto poco).

Compassos: 4/4, 3/4, 2/4.

Datação: ca.1802-1803 (Queipo, 2015, II, p. 592).

Edição: Chez l'Auteur, Editeur de Musique, Boulevard près la rue Montmartre, où l'on trouve toujours d'excellentes cordes de Naples. Paris.

Número de prancha: 15.

Localização: Biblioteca Adalid, cadernos 97, 98, 175, 176 e 177.

Observações: As partes são cinco: violoncelo (c. 97), violino 2º (c. 98), violino 1º (c. 175), guitarra (c. 176) e violeta (c. 177).

Imagem:



Im. 400: Fragmento do concerto para guitarra de Charles Doisy.
Fundo Adalid. Biblioteca da RAG.

ANEXO 18. ÁLBUM DE FERNANDO DE TORRES. DESCRİÇÃO

O Álbum de guitarra de Fernando de Torres Adalid, conservado no Paço de Vilasuso (Carral), contém um número de 68 obras, das quais 67 são para guitarra só e 1 para duas guitarras. As fichas do catálogo são apresentadas por ordem de aparição das peças. Nos comentários desta descrição faz-se referência às fichas de cada uma das obras catalogadas. Além deste primeiro álbum catalogado, e a partir da ficha 69, figuram as obras de música de câmara conservadas na Biblioteca Adalid, da Corunha, que já foram ordenadas e catalogadas por Viso e Queipo. Aqui acrescentamos uns breves comentários a essas obras.

Além do já comentado no texto da tese sobre a autoria da cópia, a primeira consulta do documento em um arquivo pdf e posterior visita ao Paço de Vilasuso para a consulta do documento original, também o dito sobre a ortografia nos títulos das peças e o facto de o Álbum estar incompleto e ter duas páginas em branco (a 95 e 96), é importante observar que a datação da maior parte das obras é aproximativa e apoia-se em não poucos casos na data da estreia das óperas, nas épocas de atividade dos compositores e em estudos já realizados. Bastantes autores são mencionados, como os bem conhecidos Fernando Sors e Dionisio Aguado, mas também Federico Moretti, Trinidad Huerta, Miguel Carnicer e Tomás Damas. Figuram também guitarristas menos conhecidos como Antonio Gutiérrez González, Florencio Gómez Parreño, Rafael Fernández, Luis López Muñoz, Pablo Giménez e F. López.

É possível que Tomás Damas (1825-1890) seja o guitarrista mais moderno dos que compõem o Álbum de Fernando de Torres, e Federico Moretti (ca.1765-1838), o mais antigo. Dentre os compositores não guitarristas, os mais antigos são Paisiello e Mozart,

ambos traduzidos pela guitarra de Sors, sendo Giuseppe Verdi (1813-1901) o autor mais moderno. Em qualquer caso, as partituras deste Álbum teriam sido reunidas ao longo do tempo e copiadas nalgum momento não distante das décadas centrais do século XIX, tendo possivelmente servido como instrução de guitarra a várias gerações dos Torres Adalid.

1. OBRAS DE FERNANDO SORS (1778-1839)

1.1. *Variaciones* (ficha 10 do catálogo)

É a fantasia sobre o tema de Paisiello *Nel cor più non mi sento*, op. 16. Verificamos este dado comparando com a publicada por Jeffery (2001, v. 2, p. 88-97).

1.2. *Variaciones sobre Ó Cara armonia* (ficha 11)

É a op. 9 do compositor. Foi publicada em Londres, em 1821, dois anos depois da estreia londinense da ópera de Mozart *A flauta mágica*, acontecida em 1819 (Jeffery, 2004, p. xv-xvi).

1.3. *Gran siciliana* (ficha 16)

Trata-se da terceira obra incluída no op. 33 intitulado *Trois pièces de société* publicado em Paris em 1828 (Jeffery, 2014, v. 5, p. vii). Contém uma Marcha anotada a seguir nas p. 39-40, em Ré m e 2/4, que no Álbum FTA pode parecer uma obra à parte mas pela publicação de Paris sabemos que vai incluída na Siciliana como uma segunda parte da mesma obra.

1.4. *Celebrado wals* (ficha 34)

É o número 6 do op. 45, *Voyons si c'est ça*, publicado ca.1831 (Jeffery, 2001, v. 6, p. 21-22). Incompleto. Está copiado somente até ao c. 40, o que é algo mais da metade da peça publicada. Contém indicações de 1.^a e 2.^a vez, e um final improvisado no c. 24.

1.5. *Andantino* (ficha 48), *Wals* (ficha 49), *Andante pastoral* (ficha 50), *Masurca* (ficha 51), *Andante* (ficha 52) e *Galop* (ficha 53)

Estas seis (fichas 48-53) são as peças do op. 32 *Six petites pièces*, dedicadas à aluna de Sors, Miss Wainwright, e republicadas por Jeffery (2001, v. 4, p. 72-78).

1.6. *Moderato cantabile* (ficha 66) e 1.7 *Andante* (ficha 67)

São a primeira e a segunda peças do op. 33, *Trois pièces de société*, dedicadas a Mlle. Athénaïs Paulian (Jeffery, 2001, v. 5, p. 1-8), publicadas em Paris em 1828.

Vista a cópia de partituras publicadas em época de Fernando de Torres Adalid, cabe a suposição de que o caderno tenha por objeto realizar uma reunião destas partituras, previamente adquiridas na sua versão impressa e por separado, que tentou preservar o possível mau estado das originais através da sua cópia num único caderno. A perda de algumas das páginas nas partituras originais poderia explicar os vazios das p. 95 e 96 do Álbum e a inconclusão da última obra copiada. Esta hipótese situaria a cópia do caderno nos meados do século e mesmo mais para a frente, o que também explicaria a sua elaboração por parte de algum familiar de Fernando de Torres.

2. OBRAS DE DIONISIO AGUADO (1784-1849)

2.1. *Andante y tres walses* (ficha 14)

As três valsas localizam-se em diversas publicações de Aguado. A primeira faz parte do conjunto *Valses caractéristiques*, com o número 19 e leves variações que foi publicado em Paris em 1836 (Jeffery, 1994, v. 4, p. 6). A segunda e a terceira valsas fazem parte dos *Six Menuets & Six valse*s, publicados também em Paris, em 1834 (Jeffery, 1994, v. 3, p. 6). O Andante inicial não foi achado nas obras completas de Aguado publicadas por Jeffery. Na sua procura achamos duas peças que se parecem o suficiente como para evidenciar que se trata do mesmo compositor. Trata-se do Andante n. 5 (Jeffery,

1994, v. 4, p. 44) da *Coleccion de andantes, vales y minuets*, publicada em Madrid por Benito Campo, e do Andante da *Leccion 29* pertencente ao *Nuevo Método para Guitarra* publicado em Madrid em 1843 (Jeffery, 1994, v. 2, p. 55).

2.2. Minuet [1] [2] [3] [4] [5] (fichas 54, 56, 58, 60, 61), 2.3 Wals [1] [2] [3] (fichas 55, 57, 59) e 2.4 Allegro (ficha 62)

Estes minuets e valsas foram copiados de duas publicações de Aguado e organizados no Álbum de Fernando de Torres na série de "Composiciones de Aguado" onde minuets e valsas se alternam durante as p. 120-124 para acabar com o Allegro da p. 124. O primeiro minuetto [1] foi tomado da *Coleccion de estudios para guitarra* publicada em Madrid em 1820, sendo o estudo n.º 9. Todas as outras pertencem ao op. 4, intitulado *Six Petites Pièces* e publicado em Paris em 1827 (Pérez, 2003, p. 309). Algumas são cópias exatas da publicação original e outras têm diferenças rítmicas e melódicas pouco importantes. Para realizar as comparações empregamos os originais republicados por Jeffery (1994, v. 1, p. 3).

3. OUTROS AUTORES: MORETTI, HUERTA, CARNICER, DAMAS

3.1. Federico Moretti (ca.1765-1838)

3.1.1. Grande Fantasia [sic] coda y final (ficha 63)

É a op. 27 do autor e foi publicada por Wirmbs com o número de prancha 295 e conservada também na *British Library* com o título de *Fantasia, variazioni e coda per chitarra sola sul tema nel Rondo della Cenerentola. Non più mesta accanto al fuoco. Del Maestro Rossini. Composte, e dedicate all'esimio dilettante il Sig^r. Dⁿ. Dionisio Aguado dal suo amico il cavaliere D. Federico Moretti* (Suárez-Pajares, 2008, p. IX-X). O número de prancha 295 traduz-se, segundo o estudo de Gosálvez Lara (1995) em que poderia ter sido editada em Madrid por Wirmbs pelos anos 1824 ou 1825. Queipo (2003-2004) realiza um interessante comentário desta obra, reparando em cada uma das variações e comparando-as com a fantasia sobre o mesmo tema de

Rossini, composta por Mauro Giuliani, a op. 146 deste autor. Suárez-Pajares (2008, p. 41-74) realizou uma publicação moderna desta obra junto com três rondos para guitarra, a op. 4 de Moretti.

3.2. Trinidad Huerta (1800-1874)

3.2.1. *Bolero* (ficha 20)

É uma obra nova que amplia o catálogo de composições conhecidas do guitarrista valenciano Trinidad Huerta. O verbete "bolero" do *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* (Casares, Dir., 1999, v. 2, p. 554) identifica os termos "seguidilla bolera", "bolera" e "bolero" como sinónimos ao tomar como referência a forma da letra destas canções que são a estrofe conhecida em boa parte da Espanha por *seguidilla*. Alonso (1998, p. 48) matiza diferenças entre "bolera" e "bolero" explicando que a primeira é uma música de género cancionístico, a *seguidilla-bolera*, enquanto que o segundo é um termo referido à dança. Suárez-Pajares (1993, p. 3) considera o bolero uma variante da *seguidilla*:

3. As a musical form, the bolero is basically a *seguidilla*. The modifications or versions to which Subirá alludes in the above quotation ("boleras de la matraca", "boleras del Charandal", etc.) do not alter in the least the general form of the bolero, which remains fundamentally the same, except for the introduction of a different air, one that was normally danceable and gave the version its name. [...] 4. The change in nomenclature, from "seguidilla" to "seguidilla bolera", and finally to "bolera", "boleras" or simply "bolero", referred solely to a change in the dance prompted by a minor change in the music, which became a little slower.

O que se aprecia neste conservado no Álbum de Fernando de Torres é que enlaça ritmicamente com a obra copiada a seguir, as *Manchegas de Teatro*, que são *seguidillas manchegas*. De facto, o bolero contém no final instruções para continuar: "Nota entre ambos n.^{os} sigue", uma breve frase musical e "luego sigue" a modo de ligação para a seguinte obra.

3.2.2. *Manchegas de Teatro* (ficha 21)

De Huerta? Como temos dito, esta peça parece continuar o Bolero anterior. O título e as indicações assinalam uma possível origem teatral da peça. Como explica Alonso (1998, p. 47) a *seguidilla-bolera* é o género cancionístico mais importante no trânsito do s. XVIII ao XIX, dança e música integram o teatro popular espanhol. A peça seria interpretada dentro de uma obra de teatro em que, segundo as indicações, soaria duas vezes e determinaria o final de um número: "A la señal dos veces y fin". A música tem alguns estilemas semelhantes à peça anterior, da que varia em tonalidade, mas não em compasso. A sensação é que, ainda tendo um desenvolvimento melódico inferior, esta poderia ser mais uma composição do virtuoso Huerta.

3.2.3. *Wals* [1] (ficha 32) e 3.2.4 *Wals* [2] (ficha 33)

De Huerta? São duas valsas, a primeira em Lá m a seguir mais uma em Lá M. É uma sequência tonal lógica dentro do estilo da época, que leva a pensar em que ambas as valsas guardam relação entre si. A semelhança estilística e o facto de estarem anotadas uma seguida da outra sugere que podem ser do mesmo autor, como já tem acontecido com outras peças deste e doutros fundos galegos. A primeira delas figura no Álbum como composição de T. Huerta. Um exemplo impresso de duas obras publicadas seguidas, onde o nome do autor figura só na primeira delas, encontra-se no ACB, na valsa atribuída a Florencio Lahoz por ser precedida de uma obra (*Su memoria*) onde ele figura como autor, fazendo ambas as duas um conjunto unificado em estilo e publicação (ver fichas 66 e 74 do catálogo ACB). As peças do Álbum de Fernando de Torres, ao serem copiadas, poderiam ter reproduzido este tipo de características já presentes nos originais impressos.

3.3. Miguel Carnicer (1793-1862)

3.3.1. *Variaciones del Pirata* (ficha 1)

Suárez-Pajares (2008) publica duas obras do guitarrista madrilenho Miguel Carnicer, de grande prestígio na primeira metade do século XIX e irmão do pianista e compositor Ramón Carnicer. Uma dessas obras são estas variações conservadas no Álbum de Fernando de Torres, que pela versão impressa conservada na *British Library* de Londres sabemos que estava dedicada à notável guitarrista amadora Rita Camps de Moreno. No fundo de música da família Valladares acha-se também uma referência à mesma ópera (PV, 105v e 108r) ainda que a música não guarda relação com esta obra. No Álbum de Fernando de Torres também se acham um outro arranjo da ópera *Norma* e cinco valsas da autoria de Miguel Carnicer.

3.3.2. *Walses* (ficha 31)

São cinco valsas. Miguel Carnicer era irmão de Ramón Carnicer e guitarrista. Que as obras sejam de Miguel, e não do seu irmão pianista, apoia-se também pela presença das variações sobre *Il Pirata* de Bellini, que foram publicadas e assinado o seu arranjo para guitarra por Miguel Carnicer.

3.3.3. *Gran Sinfonia en la Opera del maestro Bellini Norma* (ficha 39)

Trata-se de um arranjo fiel da abertura completa da ópera *Norma*, estreada em Milão no ano de 1831. Carnicer morre em 1862, portanto, o arranjo desta obra teria sido entre essas duas datas. Com probabilidade depois de 1834, ano da estreia em Madrid. A outra obra deste guitarrista publicada por Suárez-Pajares é a *Cavatina de contralto en el primer acto de Ipermestra*, a ópera de Saldoni de que o Álbum contém umas *Variaciones en la opera Ypermestra* (ficha 43). O arranizador destas variações é desconhecido, mas achamos possível que Carnicer não reparasse unicamente na cavatina e fizesse arranjos

de outras partes da ópera de Saldoni. Para completar informação sobre Miguel Carnicer veja-se Suárez-Pajares (1999h).

3.4. Tomás Damas (1825-1890)

3.4.1. *Paso Stirio en el baile la Ondina* (arranjo) (ficha 17)

Comenta-se mais abaixo no apartado 6 (Balés).

3.4.2. *Coro del 4º acto en la Opera I Lombardi* (arranjo) (ficha 29)

Damas realiza um arranjo adequado para amadores do coro do 4º ato desta ópera de Verdi, *I Lombardi alla prima crociata*, estreada em Milão, em 1843 e, em Barcelona, em 1845. Na caixa M-316/9 do arquivo Canuto Berea conserva-se a transcrição para piano desta ópera completa de Verdi, publicada pela Ricordi com número de prancha G 42217 G e número na capa 15.779, que poderia ter-se publicado em torno do ano 1885. O coro original do 4.º ato está em Dó M. Damas domina a técnica de arranjo para guitarra, deixando uma versão disponível para o guitarrista amador ao tempo que fiel à música original. Esta obra não aparece entre as registadas de Damas no *Boletín de la Propiedad Intelectual*.

4. OBRAS DE OUTROS GUITARRISTAS

4.1. Antonio Gutiérrez González

4.1.1. Sete valsas e um passodoble (fichas 2 a 9)

São oito peças dedicadas *a su maestro* Dionisio Aguado e anotadas todas seguidas no Álbum, as valsas em compasso de 3/8 como é próprio da primeira metade do s. XIX e o passo-dobre em 6/8. As tonalidades são Ré M, Mi M e m, Fá M e Sol M. O que sabemos de Gutiérrez González continua a ser o explicado por Suárez-Pajares (1999e) onde pode ler-se um comentário das obras contidas no Álbum de Fernando de Torres, que por enquanto são as únicas

conhecidas deste autor. No catálogo temos incluído o íncipit de todas elas. O passodoble está em compasso de 6/8, do qual Suárez-Pajares considera que "muestra rasgos anteriores a la codificación de la forma". Esta dança não está documentada na Galiza, pelo menos do ponto de vista da música popular, até à segunda metade do século e mais bem nas suas últimas décadas. Casto Sampedro recolhe no seu cancionero publicado postumamente em 1942, mas elaborado desde o final do s. XIX até à sua morte, dois "paso-dobles" (sic), em 2/4, ligados às festas religiosas do Corpus, e unicamente dois lugares: Ponte Vedra e a Guarda (Sampedro, 1942, p. 197-198). Montes compôs um passodoble para banda militar dedicado a Canuto Berea Rodrigo e publicado por Canuto Berea, na Corunha, e Echevarría em Madrid, em 1891, que levava o título de "Aires populares de Galicia" (Varela, 1990, p. 616). Na partitura conservada na BNE (MP/315/2), que é o arranjo para piano, pode comprovar-se que se trata de um passodoble em 2/4. Portanto, o passodoble como forma popularmente castelhana tem nesta obra de Gutiérrez González um claro e interessante antecedente.

4.2. Rafael Fernández

4.2.1. *Variaciones* (ficha 13)

Tem as partes: *Andante*, *Variacion 1.^a - 8.^a*. Possivelmente uma datação mais aproximada seria na primeira metade do s. XIX, como o resto de música do caderno.

4.2.2. *Tema con Variaciones de Fernandez*, de Rafael Fernández? (ficha 65)

Não achamos nos fundos galegos para guitarra mais informação sobre o guitarrista Rafael Fernández. Estas duas obras são também as únicas, por enquanto, conhecidas do autor. Entendemos que Fernando de Torres estava ao tanto da música para guitarra publicada em Madrid, mas também em Paris, Londres e Lisboa. Talvez nalguma dessas capitais se achariam mais dados sobre este

autor. Para completar a informação disponível sobre Rafael Fernández veja-se Suárez-Pajares (1999i).

4.3. Luis López Muñoz (1793-1835)

4.3.1. *Variaciones* (ficha 15)

Suárez-Pajares (2008, p. X-XI) publica várias obras deste autor de Málaga, aluno de Fernando Sors e do já mencionado nesta tese organista Joaquín Tadeo Murguía, familiar de Manuel Martínez Murguía e Rosalia de Castro. Uma das obras publicadas são estas variações do Álbum de Fernando de Torres. López Muñoz seria um intérprete virtuoso que surpreendeu o próprio Aguado. Esse virtuosismo fica patente nas *Variaciones*, uma das obras mais complexas do Álbum que ilustra sobre o nível musical e guitarrístico em que se movia Fernando de Torres Adalid.

4.4. Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880)

4.4.1. *Wals* (ficha 28)

Suárez-Pajares (2008, p. XII-XIII) publica duas obras deste autor e inclui uma breve resenha biográfica. Gómez Parreño foi um advogado de Madrid e guitarrista, com registos das suas atuações em público e manifestações conhecidas a respeito da sua qualidade guitarrística. A valsa que nos ocupa não figura entre as obras publicadas nesta ocasião, mas Suárez-Pajares anuncia a futura publicação de um excepcional conjunto de obras deste autor. Além das publicações originais destas obras em 1850, entre os fundos guitarrísticos da Galiza, concretamente no fundo do guitarrista de Ortigueira, Jesus Ínsua Yanes, acham-se várias publicações originais de Gómez Parreño editadas por Wirmbs, das que falaremos no terceiro capítulo deste trabalho.

4.5. F. F. López

4.5.1. *Aria final en la Opera Lucia Lammermor*, Donizetti (ficha 36)

O enigmático guitarrista F. F. López realizou nesta obra um arranjo de alto nível guitarrístico da ária final da ópera de Donizetti em Ré M. Trata-se da cena e ária de Edgardo, no terceiro ato, *Tu che a Dio spiegasti l'ali*. Arcas, que também escolheu este tema para o seu arranjo da mesma ópera (BNE, cota: MP/1881/25, publicado em 1891?), realizou-no em Lá M. A versão de F. F. López contém os andamentos *larghetto* e *moderato*, entanto que a de Arcas leva, além dos andamentos nomeados, também uma introdução. No fundo da família Valladares há uma versão para voz e piano de uma ária desta mesma ópera, publicada pela editorial Ricordi com número 10079. Esta partitura achava-se em 2006 na gaveta do forte-piano familiar no meio de uma folha azul a modo de pasta protetora onde figurava o nome de Segunda, uma das irmãs Valladares. Com ela havia dois exemplares do *Nabucodonosor* publicado por Ricordi, com número 13808, também para voz e piano. Também se acham no Álbum de Fernando de Torres duas obras arranjadas para guitarra sobre temas do *Nabucco* (fichas 23 e 24) de autor desconhecido, uma marcha e um arranjo da abertura. E no fundo do Arquivo Canuto Berea há mais duas obras para guitarra sobre esta mesma ópera, uma delas é um conjunto de vários motivos da ópera realizado pelo italiano Pietro Tonassi e a outra é um arranjo da abertura pelo guitarrista Antonio Rubira (fichas 85 e 86 do catálogo ACB).

F. F. López poderia ser o autor de um método para guitarra em 1839 e de outro para cítara em 1843, este último publicado em Valência: *Nuevo metodo teórico-practico para aprender a tocar la cítara por cifra, sin necesidad de maestro, compuesto por D. F. F. López, profesor de música bajo la direccion de D. Jose Sanchiz (alias el ciego de la Ollería)*, que pode ser consultado na página web da Biblioteca digital da Universidade de Utreque.

4.5.2. *Walls* (ficha 64). (F. López?)

No manuscrito o nome do autor está confuso, parecendo-nos que poderia estar escrito por cima "Damas". Na listagem inicial e moderna realizada por Margarita Soto Viso, que precede o Álbum no arquivo pdf consultado, figura atribuída a F. López. A obra é uma valsa singela em imitação às de Strauss, em Lá m com uma segunda parte em Dó M algo mais exigente na técnica e volta à tonalidade inicial.

4.6. Pablo Giménez

4.6.1. *Hipódromo La esmeralda. Walses por Rossino [sic] arreglados por Pablo Gimenez* (ficha 27)

De mais difícil identificação é a obra intitulada *Hipódromo La esmeralda* (ficha 27). A respeito desta obra entendemos que pelos meados do século XIX os hipódromos ou turfes, lugares de lazer dedicados às corridas de cavalos, começavam a instalar-se nas capitais dos novos Estados. Estes estabelecimentos estavam providos de salões onde se realizavam concertos. Ignoramos se existiu algum hipódromo em Madrid com o nome "La Esmeralda". Mas com esse título foram conhecidas na época duas obras musicais de interesse para a nossa análise: 1) Uma ópera da compositora e poeta francesa Louise Bertin (1805-1877) estreada em 1836 em Paris. E 2) o balé de Cesare Pugni, autor também de *La ondina*, estreado em Londres, em 1844. Não conseguimos comprovar se as quatro valsas e Final que contém a obra do Álbum de FTA se correspondem com alguma parte dessa ópera. Sim comprovamos que não se correspondem com o balé. Mas o mistério amplia-se no subtítulo da obra: "Walses por Rossino [sic] arreglados por Pablo Gimenez".

Não conseguimos achar uma obra de Rossini com esse título. Em Fraga (1998) acham-se recolhidas as seguintes valsas de Rossini: *Valzer en Mi bemol Maggiore* (176) composto em Veneza em 1823, *Valzer per pianoforte* (178), *Valse lugubre* (192), *Vals torturée* (193), *Petite Valse de Boudoir*, *Petite Valse "La Huile de ricin"* (194), *Valse Boiteuse* (195), *Valse Anti-Dansante* (196), e *Allegretto brillante*,

valsa em Mib (201). Do autor do arranjo, o guitarrista Pablo Giménez não temos mais informação do que esta obra e as outras duas conservadas neste mesmo Álbum de guitarra que, por demais, são todas danças: rigodões e valsas. Para um comentário sobre estas obras veja-se Suárez-Pajares (1999g).

4.6.2. *La Brisa. Tanda de rigodones* (ficha 40) e *La Lira. Tanda de walses* (ficha 41). Para duas guitarras

No Boletín de la Propiedad Intelectual (Iglesias, 1997, p. 64) aparece com o número 1.660 uma partitura datada entre 1865 e 1867 com duas obras: "La guasona" e "La esmeralda", cujo autor é Tomás Damas e o editor B. Eslava. Ignoramos se esta Esmeralda se corresponde com as valsas conservadas no Álbum. De Tomás Damas também o BPI (Iglesias, 1997, p. 274) contém uma outra obra sobre temas operísticos, com o n.º 7.333 *Sinfonía de la ópera La prova de una ópera seria Campanone*, publicada por Echevarría entre 1885 e 1886. *Campanone* é uma zarzuela sobre a ópera italiana *La prova d'un opera seria* de Giuseppe Mazza, cujo libreto foi publicado em Madrid em 1858 (BNE, cota: T/24976). Ver mais na descrição e catálogo do ACB.

5. OBRAS OPERÍSTICAS

A ópera foi uma das fontes principais da música para guitarra na primeira metade do século XIX. A presença no Álbum de Fernando de Torres de obras para guitarra baseadas em temas operísticos é notável. Os autores incluídos no Álbum são Donizetti, com temas de *Lucia di Lammermoor* (1835), *Belisario* (1836), *Linda di Chamounix* (1842); Bellini, com temas de *Il Pirata* (1827), *La Straniera* (1829) e *Norma* (1831); Verdi, com temas de *Nabucodonosor* (1842) e *I Lombardi alla prima crociata* (1843); Rossini, *La Cenerentola* (1817); Ricci, *La prigioniera di Edimburgo* (1838); Saldoni, *Ipermestra* (1838). E também de compositores do século XVIII como Paisiello, *L'Amor contrastato* [*La molinara*] (1788); e Mozart, *Die Zauberflöte* (1791).

Como pode comprovar-se todas são óperas estreadas durante a primeira metade do s. XIX ou antes. Supomos que os seus arranjos terão sido realizados em datas posteriores, mas próximas, à estreia dessas óperas. Provavelmente a estreia das óperas na Galiza propiciasse os lançamentos das obras para guitarra baseadas nos temas mais famosos, mas no caso da família Adalid sabemos que o seu repertório também foi conformado com as modas europeias, dado que na sua partitoteca familiar conservam-se partituras editadas em Portugal, Alemanha, França, Itália e Inglaterra (Queipo, I, p. 174). No *Diario de Madrid* (García Antón, 2017, ap. II) há notícia dos anúncios à venda de algumas das obras do Álbum, como o *Coro de cazadores y paso sacado del tercetino de dicha ópera la Straniera*, que aparece em 1831. A cavatina da ópera *Il Pirata* aparece em 1832.

Os guitarristas arranjadores dos temas operísticos neste Álbum são Fernando Sors, Miguel Carnicer, Tomás Damas, F. F. López e Federico Moretti. Porém, das dezoito obras, onze são de arranjo anónimo. Tendo em conta o estilo e outras informações nalguns casos temos aventurado alguma hipótese, mas pelo de agora é impossível com os dados que temos, decifrar os autores ou autoras desses arranjos. A continuação apresentamos uma listagem das obras inspiradas sobre temas operísticos que figuram no Álbum de Fernando de Torres Adalid, por ordem de aparição:

1. *Variaciones del Pirata*, Bellini/Carnicer (ficha 1).
2. *Variaciones Nel cor più non mi sento*, Paisiello/Sors (ficha 10).
3. *Variaciones sobre el tema Ó Cara armonia*, Mozart/Sors (ficha 11).
4. *Tanda de rigodones de la ópera el Belisario*, Donizetti/arranjo de autoria desconhecida (ficha 12).
5. *Coro de Casadores en la Opera Straniera*, Bellini/a. d. (ficha 18).
6. *Paso sacado del Tercetino en dicha Opera [La Straniera]*, Bellini/a. d. (ficha 19).
7. *Marcha del Nabuco*, Verdi/a. d. (ficha 23).
8. *Sinfonia en la Opera Nabucodonosor*, Verdi/a. d. (ficha 24).
9. *Rigodones de la Opera Linda de Chamounis*, Donizetti/a. d. (ficha 25).
10. *Wals de la Opera la Prigione d'Edimburgo*, Ricci/a. d. (ficha 26).

11. *Coro del 4.º acto en la Opera I Lombardi*, Verdi/Damas (ficha 29).
12. *Cavatina de la Opera el Pirata*, Bellini/a. d. (ficha 30).
13. *Aria final en la Opera Lucia Lammermor*, Donizetti/F. F. López (ficha 36).
14. *Rigodon de la Norma*, Bellini/a. d. (ficha 38).
15. *Gran Sinfonia en la Opera del maestro Bellini Norma*, Bellini/Carnicer (ficha 39).
16. *Variaciones en la opera Ypermestra*, Saldoni/a. d. (ficha 43).
17. *Recuerdos de Napoles. 6 fantacias*, Donizetti/a. d. (ficha 44).
18. *Grande Fantacia coda y final*, Rossini/Moretti (ficha 63).

6. OS BALÉS

6.1 *Paso Stirio en el baile la Ondina*. Pugni/Damas (ficha 17)

6.2 *La linda Beatriz*. Titl/a. d. (ficha 68)

Os balés, junto com as óperas, são o sucesso artístico mais importante da primeira metade do século XIX. Na coleção de música de Fernando de Torres achamos música de vários balés muito representados nessa época, que os guitarristas adaptavam para o seu instrumento. O autor mais famoso da época, com quase cem balés no seu catálogo, foi o genovês Cesare Pugni (1802-1870), do qual o Álbum conserva uma adaptação para guitarra de *La ondina*, balé estreado em 1843 (Woodcock, 1993). Concretamente este arranjo é o intitulado *Paso Stirio en el baile la Ondina* (ficha 17), realizado por Tomás Damas e conservado também no fundo Canuto Berea (ficha 81, ver comentários na descrição do ACB). O Álbum de Fernando de Torres contém mais dois arranjos operísticos de Damas, nomeados acima na listagem de obras deste autor.

Vários balés na moda da época saem nomeados na revista literária do jornal madrileño *El Español* (RLdEE, 1845), na resenha de balés representados no mês de novembro no Teatro Circo. O autor da resenha considera que:

es nuestro deber manifestar, si hemos de ser justos, que el argumento de *La Esmeralda* es sencillo, dramático é interesante; pues un solo

rayo de sol basta para iluminar el mas oscuro de los calabozos. Menos fantasmagórico y sorprendente que *La linda Beatriz* y *El Diablo enamorado*, *La Esmeralda* tiene mas regularidad de plan; y la acertada distribucion de sus bailes hace que la atencion del público no se fatigue como se fatiga en *La Ondina* ó en *La Peri*.

La linda Beatriz (ficha 68) é um balé com música de Anton Emil Titl (Morávia, 1809-Viena, 1882). No jornal trimestral *La Colmena* (Villalobos, 1845, p. 184) publicado por Ángel de Villalobos em Londres diz-se:

Hoy esta de moda en Madrid la Polka. Segun dijo algun tiempo hace un diario francés, es un baile popular en un distrito de Polonia. El ansia de novedades lo llevó á Paris desde donde fué introducido en las demas capitales. Cuando en *La linda Beatriz* la bailaron con el traje correspondiente la Guy Stephan y Petipá, agradó extraordinariamente á los espectadores y desde entonces se ha repetido innumerables veces, y siempre con un éxito asombroso.

A estreia de *La linda Beatriz* em Madrid aconteceu em 8 de julho de 1844 (Plaza, 2013, p. 245) e na revista *El Domine Lucas* aparece a seguinte resenha (EDL, 1844, 40):

El magnífico y suntuoso baile de la *Linda Beatriz*, ha sorprendido por todos conceptos. La Stephan, siempre aerea, siempre divina, siempre complaciente y amable con el público, ha sido aplaudida con furor, no solo en la graciosa *Polka*, sino en todo el baile, habiéndose esmerado todos sus compañeros en contribuir al éxito brillante de tan grandioso espectáculo.

Finalmente na Biblioteca Digital Hispánica (BNE, cota: MC/285/65) pode consultar-se uma partitura para piano, redução da polca para orquestra deste mesmo balé, impressa por Lodre cuja datação não confirmada é de 1841, segundo o catálogo em linha da BDH. O título é: "Verdadera polka bailada por la Sra. Guy Stephan y el Sr. Petipa en el baile La linda Beatriz música de Titl.; arreglada para piano forte". Em Briso (2018, p. 155) lemos que se conserva uma adaptação para guitarra por A. García [será Aquilino García?], achada

na biblioteca da guitarrista espanhola Rosario Huidobro, de idêntico título, impressa por Lodre em 1844.

O dançarino francês Marius Petipa (1818-1910) visitou Espanha entre 1843 e 1847. Junto à dançarina Marie-Antoinette Guy-Stéphan (1818-1873) interpretou diversos balés entre eles os dois que figuram no Álbum de Fernando de Torres, *La linda Beatriz* e *La ondina* (Plaza, 2013, p. 226-269). A "Güi", como era chamada em Madrid, causou um grande impacto na vida teatral, com numerosas funções de grande sucesso que marcaram o pulso dos teatros madrilenos nas décadas centrais do século XIX. Daí os arranjos que os guitarristas preparavam para o nosso instrumento e o sucesso desta música entre as famílias burguesas. Para mais comentários sobre este assunto, veja-se a descrição das obras do ACB em que também há arranjos para guitarra de balés protagonizados pela Guy-Stéphan.

7. OBRAS DE OUTROS AUTORES

7.1. Walses. J. Strauss (ficha 37)

São sete valsas do conhecido compositor vienense Johann Strauss (1804-1849). Os arranjos para guitarra são de autor desconhecido e inserem-se no ambiente musical francês que viveram os irmãos Torres Adalid na sua viagem de formação pela Europa. No Álbum, um pouco mais para a frente, achamos uma série de rigodões pertencentes ao seu colaborador Phillippe Musard. Não conhecíamos esta relação entre Strauss e Musard, que arroja sobre a música do compositor vienense uma luz mais alegre da que comumente se observa. Kemp (2001, v. 24, p. 475-476) fala sobre as giras do grupo de música de Strauss, pioneiros em viajarem pela Europa interpretando danças: "His impact was immediate. His 1834 tour through Germany, including performances before the Prussian king and the visiting tsar and tsarina of Russia, was financially and artistically rewarding". Tempo depois, Strauss viajaria a Paris onde entraria em contato com Musard, o Rei das Quadrilhas, com quem colaboraria por volta de 1840.

7.2. *Las labanderas del Convento*. Musard (ficha 46)

São cinco rigodões pertencentes à Quadrilha intitulada *Les laveuses du couvent*. Phillippe Napoleon Musard (1792-1859) é um compositor e maestro francês do que se sabe que iniciou a sua carreira a tocar corneta e trompa (Chouquet, Carlton e Streletski, 2001, v. 17, p. 417-418). Com a queda de Napoleão mudou-se a Londres onde começou a dirigir orquestras. Voltou a Paris por volta de 1830 e logo começou a produzir os seus próprios espetáculos nos teatros de variedades. A música destes eventos era composta por ele e consistia em quadrilhas, valsas e outras danças. Os eventos incluíam bebida, comida e nus das artistas mulheres. Colaborou com Johann Strauss em concertos onde ambos os dois dirigiam: Strauss era o maestro da primeira parte e Musard saía na segunda parte dos concertos. A integração era tal que Musard foi chamado de "o Strauss da Quadrilha", enquanto que Strauss era "o Musard da valsa".

Em *The Musical World* (1837), revista musical publicada em Londres, pode ler-se uma descrição dos concertos de Musard em Paris que reproduzimos na íntegra pelo seu interesse:

Musard's Concerts at Paris.
(*From the Diary of an Amateur.*)

Who has not heard of Musard's Quadrilles? who has not heard of the concerts of the great *artiste*? It was after an unsuccessful attempt to get a seat at the Opéra Comique, that I bent my way down the Rue Vivienne to Musard's Concert in the Rue St. Honoré. Ten English pence gave me an admission into this musical paradise, and the performances not having begun, afforded me an opportunity to explore the arrangements for the evening's amusements. The room was very spacious, and elegantly fitted up with looking glasses, couches, and ottomans: at the end was a café attended by a troop of perfumed waiters ready for operation. In various parts of the room were statues, and fountains surrounded with choice exotics, which being refreshed by the crystal droppings of the water, emitted a delightfully cool fragrance. But the time of commencement arrived, and the orchestra, which was placed in the centre of the room, was speedily filled by about eighty performers.

The following was the bill of fare - Part I. Ouverture de la Flûte enchanté; Mozart - Quadrille en Si majeur; Musard. - Tyrolienne de Guillaume Tell; Rossini. - Les Laveuses du Couvent, nouveau quadrille; Musard. - Part II. Ouverture de Marguerite d'Anjou; Mayerbeer. - Les Chaperons blancs, nouveau quadrille; Musard. - Andante de la symphonie en Ut mineur; Beethoven. - Le Siamois, nouveau quadrille; Musard. - Ouverture des Aveugles de Tolède; Mehul. - Tarentelle de la Muette de Portici; Auber. - As soon as the band had taken their places, and the usual tuning dispatched, all eyes were directed towards the door, when a middle-sized gentlemanly looking man, dressed in deep black, and "shocking-shaped hat" entered, and mechanically took his seat in the centre of the orchestra. The most profound silence was manifested by the audience: the unknown gently raised his baton, and instantaneously Mozart's overture to the Magic Flute commenced. But who was the "Gentleman in black?" - it was M. Musard himself. Then what a band! what pianos! what fortes! It consisted principally of the pupils of the Conservatoire, who did not, like too many, strive to rival each other by playing the loudest, but, like one instrument, all moved together, forming a combination of sweet sounds the most perfect; working up their *fortissimos* with prodigious effect. The room was crowded by gay promenaders of all nations; and in the recesses were parties grouped together, chatting, eating, drinking, reading and - *sleeping*. This is the fashionable west-end lounge of Paris, and is every night filled. Even at the small price of admission, M. Musard must make it a profitable undertaking.

8. OBRAS DE AUTOR DESCONHECIDO

Como já dissemos, a maior parte das obras do Álbum de Fernando de Torres levam indicação de autoria. A música sem indicação de autoria está composta, além dos arranjos de ópera de autoria desconhecida já tratados, por mais cinco peças cujo autor não figura indicado e que agora comentamos.

8.1. *Jota aragonesa* (ficha 22)

É uma jota em Lá M e 3/8 formada pelas mesmas frases musicais, algumas com variantes, que as duas conservadas no Fundo

Valladares, nos fólhos 60v e 67r das Pastas Vermelhas, também em Lá M e 3/8. Um estudo comparativo das três versões oferece estes resultados:

8.1.1. Motivo A. Acha-se nas três versões:

Em Valladares, 60v (c. 30-34):



Em Valladares, 67r (c. 1-5):



Em Fernando de Torres, 46 (c. 24-28):



8.1.2. Motivo B. Acha-se nas três versões:

Em Valladares, 60v (c. 24-28):



Em Valladares, 67r (c. 25-29):



Em Fernando de Torres, 46 (c. 8-12):



8.1.3. Motivo C. Acha-se nas três versões:

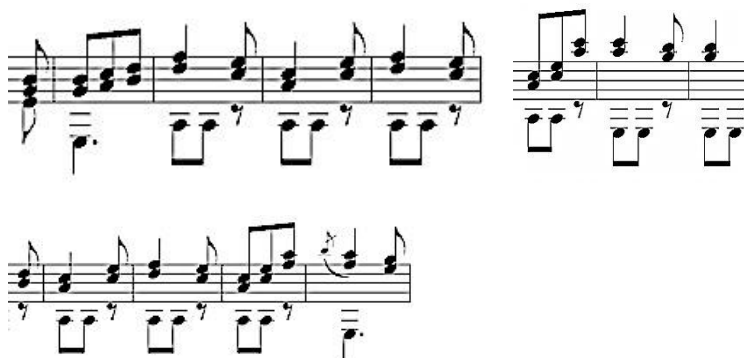
Em Valladares, 60v (c 48-57):



Em Valladares, 67r (c. 33-41):



Em Fernando de Torres, 46 (c. 32-39 e 42-46):



8.1.4. Motivo D. Acha-se em só duas das três versões:

Em Valladares, 60v (c. 44-48):



Em Fernando de Torres, 46 (28-32):



O início das versões de Valladares 60v e Fernando de Torres são harmonicamente iguais, ritmicamente semelhantes e com ligeiras variações melódicas sobre o mesmo tema.

Valladares, 60v (1-7):



Fernando de Torres, 46 (1-7):



Como se poderá comprovar na partitura comparativa, as três versões estão compostas por quase os mesmos motivos musicais, ordenados e repetidos de modos diversos. Com base nesta análise, sempre à espera de mais informações, podemos concluir que as jotás aragonesas tocadas na Galiza e arranjadas para guitarra na primeira metade do século eram uma reunião de quatro ou cinco motivos musicais populares e pitorescos, organizados de modos diversos a gosto do intérprete.

8.2. Cavatina de la Opera el Pirata (ficha 30)

Conserva-se no ACB (M-613/26) uma versão da cavatina da ópera *Il Pirata* para voz e guitarra, datada ca.1830. A do Álbum de Fernando de Torres está posta para guitarra só. Figura depois de um arranjo operístico de Tomás Damas. Pelo estilo e a técnica compositiva e guitarrística, poderiam ambas as duas serem obras desse mesmo autor.

8.3. Sonata Sesta en Re (ficha 35)

Uma sonata anónima, que aparece depois de uma valsa de Sors, intitulada no Álbum como "celebrado wals", a sugerir o sucesso que teria tido na época essa pequena obra que, como já foi dito, é a n.º 6 do op. 45. A seguir aparece esta sonata, apresentada em duas partes, a primeira a modo de introdução e a segunda como desenvolvimento em tempo *Allegretto*. Os elementos e ambientes musicais desta sonata

anónima parecem inspirados em obras de Sors como a Fantasia Elegiaca, op. 59, e também ao Grande Solo, op. 14. Ignoramos se seria esta uma obra menor do compositor e guitarrista catalão, ainda que também poderia ser de algum seu aluno ou seguidor.

8.4. *Grandes variaciones de fandango* (ficha 45)

É uma obra colossal do ponto de vista virtuosístico. Compõe-se de uma introdução em andamento *Largo adagio maestoso* e compasso de 4/4. A seguir expõe-se o tema em três compassos e começam as cinquenta e três variações, todas em Ré m, e com duração de dois compassos cada uma. Nestas variações empregam-se todos os elementos musicais mais característicos da guitarra: melodias virtuosísticas com ligados em âmbitos agudos e graves, todo tipo de harpejos, intervalos sucessivos de 8ª, baixos ostinatos, trémolo, melodias com acompanhamento e acordes. A tensão rítmica vai crescendo ao longo da peça até chegar ao clímax final em fusas, combinadas em melodias e harpejos. Uma autêntica exibição técnica do instrumento sobre a típica sucessão harmónica do quinto grau ao primeiro em tom menor (Lá M - Ré m).

Esta mesma sucessão harmónica e tonalidade dá-se nas variações sobre o fandango do fundo musical da família Valladares. Em Ré m e 3/4, acham-se nos fólhos 3v e 121v das Pastas Vermelhas dois fragmentos para violino sobre o tema do fandango. O do f. 3v contém frases de 4 compassos, no do f. 121v as frases são de 2 compassos. Os recursos empregados são, neste caso, algo mais modestos ainda que exigentes pois procuram o mesmo efeito virtuosístico. Sem haver estilemas em comum, ambos os fandangos respondem a um interesse pela interpretação erudita das danças populares na procura de um duplo objetivo: por um lado a dignificação no âmbito erudito da cultura popular, por outro o desenvolvimento virtuoso dos novos instrumentos do século XIX. Esse foi também o motivo que levou aos Valladares a incorporar a música galega ao repertório erudito através do Cancioneiro e dos arranjos para guitarra e piano da música popular. Certamente, a música popular seria a mais aceiteada pelo público, portanto as variações sobre temas populares, e o desenvolvimento dos elementos

virtuosísticos sobre estes temas, seriam também um sucesso nos concertos e recitais já desde a primeira metade do século XIX. Finalmente, no *Diario de Madrid* aparece uma obra *Grande fandango con diferencias*, de F. Moretti, anunciada em 1806 (García Antón, 2017, ap II).

8.5. *Mollares corraleras* (ficha 47)

As *mollares* são antigas danças andaluzas de compasso ternário. Felipe Pedrell (1894, II, p. 67) recolhe dois tipos: *mollares caleseras* e *mollares sevillanas*. Tomás Damas arranja umas *Mollares de Sevilla* publicadas em 1873 por Antonio Romero (BNE, cota: MP/1294/26), que também são recolhidas no Boletín de la Propiedad Intelectual (Iglesias, 1997, p. 280) com o número 7.483, publicadas entre 1885-1886 por Lodré. Também a BNE (cota: MP/18004/40) conserva as *Mollares de Sevilla* arranjadas para piano por Cristóbal Oudrid, publicadas por Romero dois anos antes, em 1871. As danças de Damas e de Oudrid são a mesma obra em tonalidades diferentes (Lá M e Sol M, respectivamente).

Francisco Núñez (2008, p. 442, n. 86) explica que as *mollares* eram uma variante das sevilhanas que se cultivaram durante o século XIX e recolhe duas como bailes de teatro: Uma que cataloga como *Mollares, Baile de teatro* (p. 442) e outra, *La dama soldado, Baile de teatro* (p. 280 e 306), ambas as duas sem data, ainda que data a primeira nas primeiras décadas do século XIX. Também no *Diario de Avisos* de 1830 se recolhe em duas ocasiões os bailes de *mollares*, este é um parágrafo da resenha de Teatros de 5 de dezembro de 1830, em que depois da anunciada obra de teatro:

A continuación se bailarán las mollares de Sevilla por las Sras. Castillo, Dubiñon, Alfaro y Ballelado, y por los Sres. Font y Camprubi; terminándose la funcion con el divertido sainete titulado Las Socaliñas de Madrid.

O espetáculo volta a repetir-se o 20 de dezembro, anunciado no mesmo jornal (DdAM, 1830a e 1830b). Núñez (1999) também informa de que as sevilhanas são as seguidilhas cantadas em Sevilha.

Isto liga esta obra com as outras seguidilhas do Álbum, já comentadas: O *Bolero* de Huerta e as *Manchegas de teatro* (fichas 20 e 21 do catálogo). O escritor cubano José Quintín Suzarte (1819-1888) no seu relato *Los guajiros* (Bueno, 1958, p. 413) cita esta dança andaluza ligada ao *zapateo*, como nas recolhidas por Núñez, fazendo parte dos bailes dos *guajiros* ou camponeses cubanos:

Los bailes de los guajiros tenían también carácter especialísimo; la danza, el vals, el rigodón, eran cosa desconocida para los hijos de nuestros campos. Su deleite era el *zapateo*, cuya música tiene un aire vivo que va *in crescendo*, y es una melodía sencilla, graciosa y algo melancólica. El *zapateo* es como una refundición, con grandes modificaciones, de la jota, las mollaras y el bolero, y se baila con intervalos de un canto llamado *punto*, a cuyos acordes se entonan décimas o redondillas en que el guajiro elogia la belleza y cualidades de su dama, o alaba los quilates de su propio valor o el desprecio de sus enemigos.

Seria este o *punto* que depois deu no conhecido tema *El punto de la Habana*, tão interpretado no ambiente andaluz desde as últimas décadas do s. XVIII e durante as primeiras do XIX? Para mais informações, ver os comentários a *El punto de la Habana*, na descrição do Arquivo Canuto Berea e no texto da tese, no apartado sobre Canuto Berea. Como nota curiosa, lembrar que o compositor russo Mikhail Glinka (1804-1857) compôs em 1855 *Las Mollaras*, G. vi264, para piano.

9. OBRAS SEM IDENTIFICAR NO ÁLBUM DE FERNANDO DE TORRES

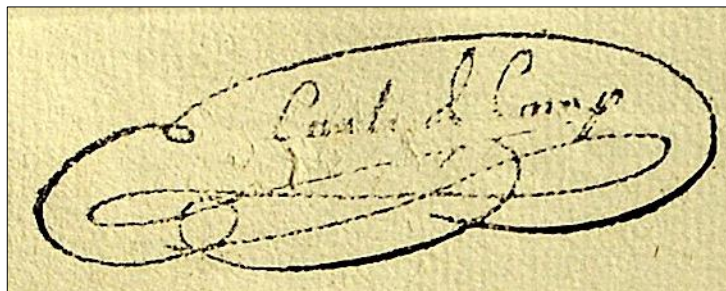
9.1. A ficha 42 (p. 97-98)

Está incompleta. É uma obra cujo início perdeu-se por causa das páginas em branco 95 e 96, que corresponderiam ao final da Coda da série de valsas anterior para duas guitarras e o começo desta obra para guitarra só que parece também uma valsa ou grande valsa.

10. A MÚSICA DE CÂMARA COM GUITARRA DA BIBLIOTECA ADALID

No apartado da tese dedicado à música do fundo Torres Adalid realizamos um comentário sobre estas obras, agora só acrescentamos algumas reflexões suscitadas pela revisão e catalogação destas partituras. O conjunto de obras de câmara com guitarra, catalogado entre as fichas 69 à 90, compreende 22 obras: 10 duos para violino e guitarra sobre temas operísticos de Rossini, todos arranjados por Carulli, 6 obras de Leonard de Call (Leonhard von Call) das quais 4 são quartetos e 2 quintetos com guitarra, e 4 obras mais de diferentes autores: os concertos para guitarra com acompanhamento de quarteto por Giuliani e Doisy, o quarteto de Bevilacqua, o de Küffner e os dois de Muntz-Berger.

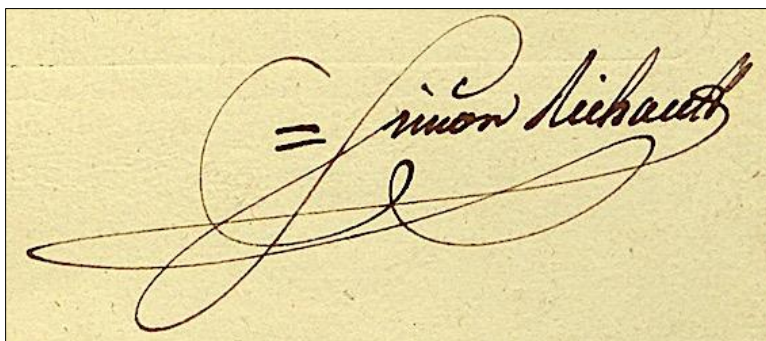
Carulli realizou perto de 1822 (Queipo, 2015), uma série de dez arranjos de alto nível guitarrístico para duo de violino e guitarra das aberturas das óperas de Rossini: *Armida*, *Barbeiro de Sevilha*, *A cinderela*, *Eduardo e Cristina*, *A pega ladra*, *O engano feliz*, *A italiana em Argel*, *Otelo*, *Tancredo* e *Torvaldo*. Unicamente na capa da parte de guitarra, em todos os duos, aparece a mesma assinatura-carimbo do editor Carli d. C(?):



Im. 401: Assinatura do editor Carli nos duos para violino e guitarra. Biblioteca da RAG.

O guitarrista e bandolinista austríaco Leonhard von Call é o seguinte autor em número de obras, com seis no total entre 4 quartetos e 2 quintetos. A formação de von Call é a de um trio de corda friccionada (violino, violeta e violoncelo) com guitarra, onde a guitarra realiza a maior parte do acompanhamento rítmico-harmónico

com algum momento mais protagonista, especialmente no op. 118. O segundo dos seus quartetos (op. 57) está dedicado ao Baron F. de Wimmer. Jakub Wimmer (1754-1822), nobre tcheco, destacou como organizador militar e como mecenas de Praga (Encyklopedie). Ignoramos tudo da sua descendência, mas possivelmente algum familiar cujo nome começa por F. terá sido o recetor da dedicatória de von Call. A formação dos quintetos de von Call acrescenta uma flauta ao quarteto anterior e a guitarra continua a realizar o acompanhamento rítmico-harmónico. Na capa de todos os quartetos e quintetos aparece a assinatura-carimbo do editor Simon Richault, salvo nos op. 117 e 118, em que figura um carimbo irreconhecível.

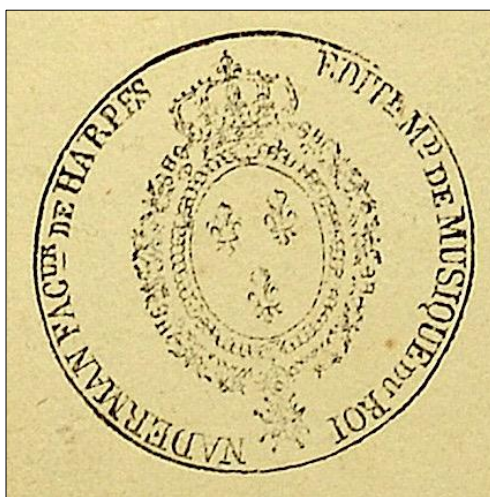


Im. 402: Assinatura do editor Simon Richault nas obras de Leonard de Call. Biblioteca da RAG.

Já os quartetos de Bevilacqua e Küffner oferecem outras formações: o primeiro substitui a violeta por uma flauta, ficando um grupo de guitarra, violino, flauta e violoncelo, e o segundo elimina também o violino por uma segunda flauta, fazendo um grupo de guitarra, duas flautas e violoncelo, onde as flautas realizam a melodia principal e dialogante, e a guitarra e o violoncelo o labor harmónico e o do baixo. Editadas por Richault, a parte da guitarra contém na sua capa a assinatura-carimbo que aparece nas de Leonhard von Call. Bevilacqua dedica o seu quarteto ao militar e senador polaco, o Conde Thadée de Tyszkiewicz, de longa carreira militar, que apoiou Napoleão nas suas primeiras campanhas e adquiriu protagonismo durante a revolução polaca de 1830 (Straszewicz, 1839). Os dois quartetos do

pouco conhecido Joseph Munzt-Berger são arranjos deste guitarrista do conhecido tema operístico de Rossini e outro de Méhul, um dos compositores mais importantes na França durante a Revolução (Bartlet, 2001, p. 277).

Finalmente temos dois concertos para guitarra e orquestra, sendo a parte de orquestra reduzida a quarteto formado por dois violinos, viola e violoncelo, de Giuliani e Doisy. A partitura de Giuliani também tem na capa a assinatura do editor Richault e a de Doisy contém o carimbo de Naderman (1734-1799), construtor de harpas e editor de música: "Naderman Fac.^{ur} de harpes, Edit.^r M^d de musique du Roi". Ainda que Jean-Henri Naderman morreu em 1799, a sua segunda esposa, Barbe-Rose Courtois, continuou o negócio familiar (IMSLP Naderman).



Im. 403: Carimbo de Naderman no concerto de Doisy.
Biblioteca da RAG.

ANEXO 19. ÁLBUM DE FERNANDO DE TORRES. AUTORAS/ES

Além das autorias das obras do Álbum, estão incluídas as da música de câmara do fundo Adalid conservado na Biblioteca da RAG.

Aguado, Dionisio (1784-1849).
Bellini, Vincenzo (1801-1835).
Bevilacqua, Mateo P. (1772-1825).
Call, Leonard de (1767-1815).
Carnicer, Miguel (1793-1862).
Damas, Tomás (1825-1890).
Doisy-Lintant, Charles (?-1807).
Donizetti, Gaetano (1797-1848).
Fernández, Rafael.
Giménez, Pablo.
Giuliani, Mauro (1781-1829).
Gómez Parreño, Florencio (ca.1810- depois de 1880).
Gutiérrez González, Antonio.
Huerta Caturla, Trinidad (1800-1874).
Küffner, Joseph (1776-1856).
López, F. F.
López Muñoz, Luis (1793-1835).
Méhul, Étienne Nicolas (1763-1817).
Moretti, Federico (ca.1765-1838).
Muntz-Berger, Joseph (1769- 1844).
Musard, Phillippe (1792-1859).
Pugni, Cesare (1802-1870).
Ricci, Federico (1809-1877).
Rossini, Gioacchino (1792-1868).
Saldoni, Baltasar (1807-1889).

Sors, Fernando (1778-1839).
Strauss, Johann (1804-1849).
Verdi, Giuseppe (1813-1901).

ANEXO 20. ÁLBUM DE FERNANDO DE TORRES.

TÍTULOS

Alemanda en la Linda Beatris.
Allegro.
Andante [2].
Andante pastoral.
Andante y tres walses.
Andantino.
Aria final en la Opera Lucia Lammermor.
Bolero.
Cavatina de la Opera el Pirata.
Celebrado wals.
Coro de cazadores en la Opera Straniera.
Coro del 4.º acto en la Opera I Lombardi.
Galop.
Gran siciliana.
Gran Sinfonia en la Opera del maestro Bellini Norma.
Grand concerto.
Grande Fantacia coda y final.
Grandes Variaciones de Fandango.
Hipodromo la Esmeralda. Walses.
Jota aragonesa.
La Brisa. Tanda de Rigodones.
La Lira. Tanda de Walses.
Las labanderas del Convento. Tanda de Rigodones.
Manchegas de teatro.
Marcha del Nabuco.
Mazurca.
Minuet [5].
Moderato cantabile.
Mollares corraleras.

Ouverture d'Armida.
Ouverture d'Edoardo e Cristina.
Ouverture d'Otello.
Ouverture de la cenerentola.
Ouverture de la gazza ladra.
Ouverture de l'inganno felice.
Ouverture de l'italiana in Algieri.
Ouverture de Tancrede.
Ouverture de Torvaldo.
Ouverture du barbier de Seville.
Paso sacado del Tercelino en dicha Opera.
Paso Stirio en el baile la Ondina.
Pasodoble.
Quatuor [6].
Quintetti [2].
Recuerdos de Napoles. 6 fantacias sobre motivos de Doniceti.
Rigodon de la Norma.
Rigodones de la Opera Linda de Chamounis.
Romance d'Otello.
Romance de Joseph.
Sem título.
Sinfonia en la Opera Nabucodonosor.
Sonata Sesta en Re.
Tanda de rigodones de la ópera el Belisario.
Tema con variaciones.
Troisième concerto pour la guitare.
Vals.
Variaciones [3].
Variaciones del Pirata.
Variaciones en la opera Ypermestra.
Variaciones sobre el tema Ó Cara armonia.
Walls.
Wals [6].
Wals de la Opera la Prigione d'Edimburgo.
Walses [12].
Waltz [7].

ANEXO 21. ÁLBUM DE FERNANDO DE TORRES. PARTITURAS

Sonata

Edição: Isabel Rei-Samartim

Álbum de Fernando de Torres
p. 71-74.

Sexta em Ré

7

13

20

26

32

Sonata - Álbum FTA



Anexo 21. Álbum de Fernando de Torres. Partituras

Sonata - Álbum FTA

60

63

67

74

81

88

The image displays a musical score for a piece titled "Sonata - Álbum FTA". The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of six staves of music, each beginning with a measure number: 60, 63, 67, 74, 81, and 88. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first staff (60) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff (63) continues the melody with some chromatic movement. The third staff (67) introduces a more complex texture with sixteenth-note patterns. The fourth staff (74) features a series of sixteenth-note runs. The fifth staff (81) shows a change in texture with more sustained notes and some sixteenth-note accompaniment. The sixth staff (88) concludes the section with a final melodic phrase and a sixteenth-note accompaniment.

Sonata - Álbum FTA

93

98

102

VII V VII

108

113

118

The image displays a musical score for a piece titled "Sonata - Álbum FTA". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of six staves of music, each containing a system of notes and rests. The measures are numbered 93, 98, 102, 108, 113, and 118. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some specific markings, such as "VII V VII" above the staff at measure 102. The score ends with a double bar line at measure 118.

Recuerdos de Nápoles

6 fantasías sobre motivos de Donizetti

Edição: Isabel Rei-Samartim

1.

Álbum de Fernando de Torres
p. 103-107.

Maestoso

6

11

15

20

25

Recuerdos de Nápoles

6 fantasias sobre motivos de Donizetti

Edição: Isabel Rei-Samartim

2. Romance

Álbum de Fernando de Torres
p. 103-107.

Andante

6

12

17

22

Recuerdos de Nápoles

6 fantasias sobre motivos de Donizetti

Edição: Isabel Rei-Samartim

Álbum de Fernando de Torres
p. 103-107.

3.

Larghetto

f

6

12

pp

Recuerdos de Nápoles

6 fantasias sobre motivos de Donizetti

Edição: Isabel Rei-Samartim

Álbum de Fernando de Torres
p. 103-107.

4.

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 4/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece consists of 14 measures, divided into four systems of four measures each. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. The first system begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The second system features a half note G4, a quarter note A4, and a series of eighth and sixteenth notes. The third system includes a half note G4, a quarter note A4, and a series of eighth and sixteenth notes. The fourth system begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

Anexo 21. Álbum de Fernando de Torres. Partituras

Recuerdos de Nápoles 4

17

21

25

30

35

Recuerdos de Nápoles

6 fantasias sobre motivos de Donizetti

Edição: Isabel Rei-Samartim

5.

Álbum de Fernando de Torres
p. 103-107.

Allegro Moderato

5

10

p

15

21

f

27

pp

Recuerdos de Nápoles

6 fantasías sobre motivos de Donizetti

Edição: Isabel Rei-Samartim

Álbum de Fernando de Torres
p. 103-107.

6.

Allegro Moderato

4

8

12

15

Recuerdos de Nápoles 6

19

23

27

31

34

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff, with a key signature of two sharps (F# and C#). The piece is divided into five systems, each starting with a measure number. The first system (measures 19-22) features a series of eighth and sixteenth notes. The second system (measures 23-26) continues the melodic line with some rests. The third system (measures 27-30) includes a triplet of eighth notes. The fourth system (measures 31-33) consists of a continuous eighth-note pattern. The fifth system (measures 34-37) concludes the piece with a final chord and a double bar line.

ANEXO 22. ARQUIVO CANUTO BEREÁ. CATÁLOGO

A localização das obras indica-se com a cota correspondente do arquivo da Biblioteca da Deputação da Corunha. As obras estão ordenadas pela instrumentação, o tipo de edição, manuscrita, impressa, e dentro da obra impressa, por países de publicação. A datação das obras em muitos casos é aproximada. Observam-se um ou dois carimbos, sendo o mais frequente o ovalado que diz: ALM.^N DE MÚSICA // .C.B. // CORUÑA. O outro é mais pequeno e circular, aparece só em algumas ocasiões com as iniciais C. B. adornadas com uma fita circular. O catálogo consta de 101 registos a conterem 53 obras manuscritas e 48 obras impressas. Todas as obras manuscritas são para voz e guitarra, dentro das obras impressas há música para voz e guitarra e para guitarra só. A música para voz e guitarra é a mais numerosa, com 72 obras, seguida da música para guitarra só, com 27 obras, 1 obra para guitarra e outros instrumentos e 1 obra didática. Entre as obras para voz e guitarra acha-se um trio de duas vozes com guitarra e outro trio de voz com duas guitarras. A obra didática é o Método de solfejo de Tomás Damas, que se realiza com voz e acompanhamento de guitarra.

1)

Título: La yerba buena.

Outra informação na primeira página: Cancion Andaluza con acompañamiento de Piano y Guitarra por D. Leandro Valencia.

Autor: Leandro Valencia (?-1840).

Instrumentação: Voz, piano e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do século XIX.

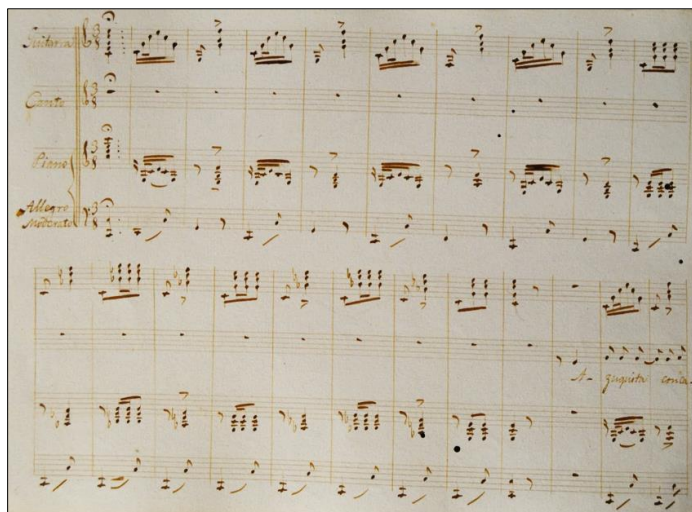
Localização: M-612/49, M-613/39.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página e o carimbo ovalado. A cota M-613/39 contém mais três cópias manuscritas de diferentes copistas, todas com o carimbo ovalado. O autor, Leandro Valencia, está documentado como tenor e diretor em 1824 (Moreno, 1998).

Imagem:



Im. 404: Capa de La yerba buena. Arquivo Canuto Berea.



Im. 405: Primeira página de La yerba buena. ACB.

2)

Título: La inconstancia.

Autores: Florencio Lahoz (1815-1868) [música] e Navarro Villoslada (1818-1895) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Lá b M. Andantino.

Compasso: 2/4.

Datação: Meados do s. XIX.

Localização: M-613/40, M-613/41.

Observações: A cota M-613/40 contém três cópias manuscritas, quase todas a conterem o carimbo ovalado e mais três estrofes anotadas no final da partitura.

3)

Título: El jitano.

Outra informação na primeira página: Canción Andaluza. Música de D.ⁿ J. M. Poema de D.ⁿ F. G. Elípe.

Autores: J. M. [música] e Francisco González-Elípe (1813-1868?) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Ré m. All.^o non trp.^o.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-613/42.

Observações: A obra está incompleta, falta um fólho. A datação é de Alonso (1998, p. 246). Entendemos que o letrista poderá ser Francisco González-Elípe, autor de várias letras de canções espanholas da época. As iniciais J. M. devem corresponder ao enigmático guitarrista. Contém o carimbo das iniciais C. B.

4)

Título: El viage.

Outra informação na primeira página: Cancion con Acomp.to de Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Fá M. Allegro.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-613/100.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página e o carimbo ovalado. Conserva-se outra cópia do mesmo copista.

Imagem:



Im. 406: Fragmento de El Viage. Arquivo Canuto Berea.

5)

Título: El salto de mata.

Otra informação na primeira página: Cancion Española.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Dó M. Allegreto.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-613/77.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página e o carimbo ovalado. Conserva-se outra cópia de diferente copista.

Imagem:



Im. 407: Fragmento da canção El salto de mata. Arquivo Canuto Berea.

6)

Título: El duende.

Outra informação na primeira página: Cancion con Acomp.to de Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-613/94.

Observações: Contém mais uma estrofe na última página e o carimbo ovalado. Conserva-se mais uma cópia feita pelo mesmo copista.

Imagem:



Im. 408: Fragmento da canção El duende. ACB.

7)

Título: El destino.

Outra informação na primeira página: Cancion para Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-613/93.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página e o carimbo ovalado. Conserva-se mais uma cópia de diferente copista.

Imagem:



Im. 409: Fragmento da canção El destino. Arquivo Canuto Berea.

8)

Título: Cancion de la nueva mala.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Mi m.

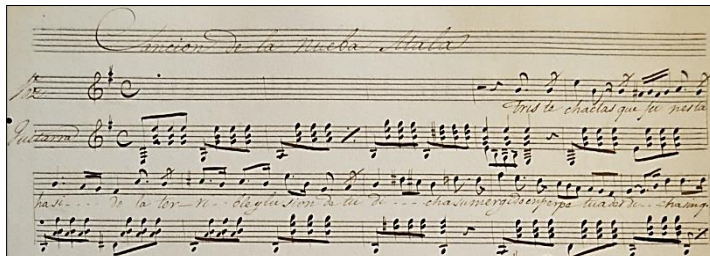
Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-613/66.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página.

Imagem:



Im. 410: Fragmento da canção La nueva mala. Arquivo Canuto Berea.

9)

Título: La panchita.

Outra informação na primeira página: Cancion Española con Acomp.to de Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Sol M. Allegretto.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-613/62.

Observações: Contém mais sete estrofes na última página e o carimbo ovalado.

10)

Título: El avechicho.

Outra informação na primeira página: Cancion con acompañam.^{to} de Piano y Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz, piano e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Lá M. Allegretto.

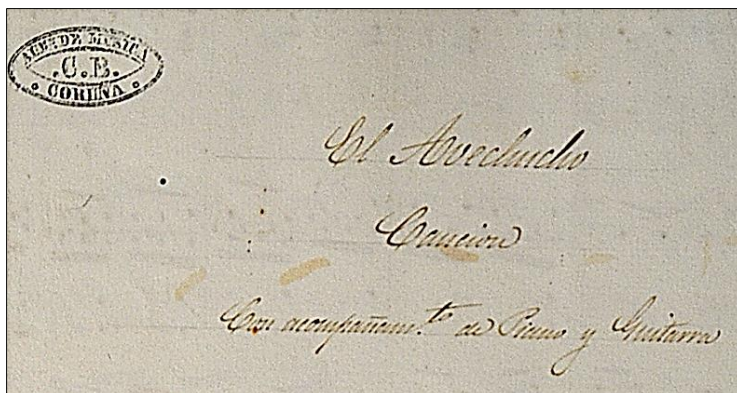
Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-612/27; M-613/34, M-613/35, M-613/58.

Observações: Contém mais três estrofes na última página e o carimbo ovalado. Na cota M-613/34 e /35 há mais duas cópias manuscritas e na M-613/58 outras duas com o carimbo ovalado.

Imagem:



Im. 411: Capa da canção El avechucho. Arquivo Canuto Berea.



Im. 412: Primeira página da canção El avechucho. ACB.

11)

Título: Mi profesión de fe.

Outra informação na primeira página: Jaleo. Cancion para Piano y Guitarra.

Autor: Nemesio Enríquez.

Instrumentação: Voz, piano e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e carácter: Lá M. Con gracia.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-613/71.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Conserva-se outra cópia de diferente copista com o carimbo ovalado.

Imagem da capa:



Im. 413: Capa da canção Mi profesión de fe de Nemesio Enríquez.
Arquivo Canuto Berea.

12)

Título: Las quejas a Cupido.

Outra informação na primeira página: Cancion de D.n José Gomis.

Autor: José Melchor Gomis (1791-1836).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: ACB, pasta M-613/72.

Observações: Contém mais uma estrofe na última página e o carimbo ovalado. Conserva-se outra cópia de distinto copista.

13)

Título: El soldado.

Outra informação na primeira página: Cancion Española.

Autor: Luis Rodríguez de Cepeda (1819-1889) [música] e Francisco González-Elipe (1813-1868?) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Ré M. Allegro mosso.

Compasso: 3/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-613/76.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página e o carimbo ovalado. Conserva-se outra cópia de diferente copista na versão de voz e piano.

14)

Título: La pastorcita.

Autor: F. Baltar.

Letra: José Iglesias de la Casa (s. XVIII).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Lá M. Andante gracioso.

Compasso: 6/8.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-613/64.

Observações: Contém mais três estrofes na última página e o carimbo ovalado.

15)

Título: La dama yngenua.

Outra informação na primeira página: Cancion.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: M-613/92.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página e o carimbo ovalado. Conserva-se mais uma cópia feita por outro copista. Nessa outra cópia: "Cancion con acomp.^{to} de Guitarra".

Imagem:



Im. 414: Fragmento da canção La dama ingenua. ACB.

16)

Título: Caramba.

Outra informação na primeira página: Cancion Andaluza con Acompañamiento de Guitarra.

Autor: Ramón Carnicer (1789-1855).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1825.

Localização: M-613/73.

Observações: Contém mais três estrofes na última página e os dois carimbos mais antigos do comércio de Canuto Berea. Conserva-se junto à cópia que tem o acompanhamento para piano.

Imagem:



Im. 415: Fragmento da canção Caramba. ACB.

17)

Título: Seconda o ciel pietoso.

Outra informação na capa/primeira página: Cavatina con acompanhamento de Guittarra. Nell Opera Gianni de Calais. / Matilde.

Autor: Gaetano Donizetti (1797-1848).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade e tempo: Ré M. And.^{te}.

Compasso: 6/8.

Datação: Depois de 1828 (data da estréia da ópera).

Localização: M-613/31.

Observações: Trata-se da ópera de Donizetti, *Gianni di Calais*, estreada em Nápoles, em 2 de agosto de 1828. Contém o carimbo ovalado do comércio de Canuto Berea em tinta verde.

18)

Título: La araña.

Outra informação na primeira página: Canción Española con acompañamiento de Guitarra. Se hallarra [sic] en el Almacén de musica de Carrafa calle del Príncipe n.º 15.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Lá M. Allegreto.

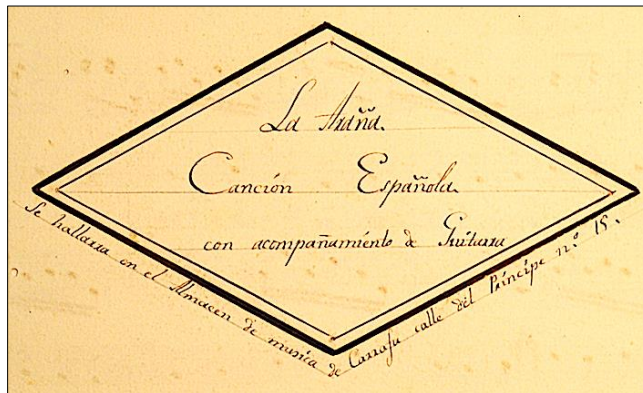
Compasso: 6/8.

Datação: ca.1830.

Localização: M-613/45, M-613/46.

Observações: Na cota M-613/46 há mais sete cópias manuscritas de diferentes copistas. Contém o carimbo ovalado.

Imagem da capa:



Im. 416: Capa da canção La araña. Arquivo Canuto Berea.

19)

Título: Nell furor della tempeste.

Outra informação na capa: Cavatina. En la Opera Yl Pirata con acompañamiento de Guitarra. Música de Bellini.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade e tempo: Mi m. All.o mod.to.

Compasso: 3/4.

Datação: Sai anunciada no DdAM (1830d) para piano.

Localização: M-613/26.

Observações: É cópia manuscrita sem indicação de editor, mas a capa está desenhada no mesmo estilo que outras cópias manuscritas de Carrafa. Contém o carimbo ovalado. São três fólios apaisados e cosidos.

20)

Título: El nuevo bajelito.

Outra informação na primeira página: Canción Andaluza.

Autor: Manuel García (1775-1832).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Mi M, Mi m.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1830.

Localização: M-613/59.

Observações: São quatro cópias manuscritas de diferentes copistas com o carimbo ovalado.

21)

Título: Cabatina nel Monteschi e Capuleti.

Outra informação na primeira página: Romeo. p.^a Guit.^a.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade e tempo: Sol M. Larghetto cantabile.

Compasso: 9/8.

Datação: Depois de 1830 (data da estréia da ópera).

Localização: M-613/30.

Observações: Trata-se da ópera de Vincenzo Bellini, *I Capuleti e i Montecchi*, estreada em Veneza, em 11 de março de 1830. Contém o carimbo ovalado.

22)

Título: La graciosa.

Outra informação na primeira página: Cancion Andaluza con Acomp.to de Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá M.

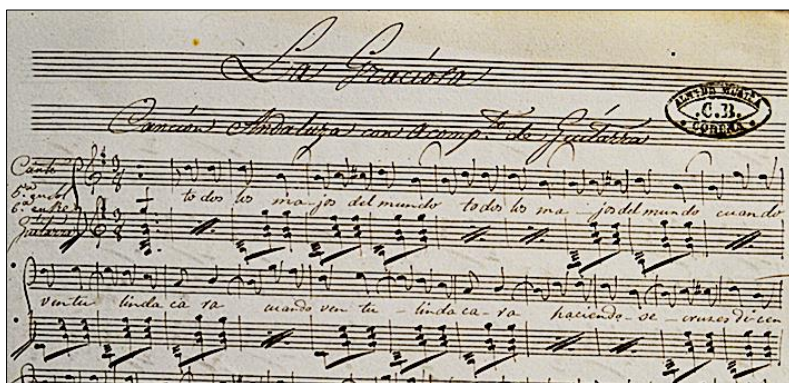
Compasso: 3/8.

Datação: ca.1830-1850.

Localização: M-613/95.

Observações: Contém informação para a guitarra: 5.^a em Sol, 6.^a em Ré. E mais três estrofes na última página e o carimbo ovalado. Conserva-se mais uma cópia feita por outro copista.

Imagem:



Im. 417: Fragmento da canção La graciosa. Arquivo Canuto Berea.

23)

Título: El arenero.

Outra informação na primeira página: Canción Española con Acomp.^{to} de Guitarra por D. J. Sobejano (hijo).

Autor: José Sobejano Erviti (1819-1885).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Mi m.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1845 (Lodré).

Localização: M-613/53.

Observações: Foi recolhida por Alonso (1998, p. 125 e 199). Contém o carimbo ovalado.

24)

Título: Las habas verdes.

Outra informação na primeira página: Cancion Castellana Nuevamente Arreglada para Piano Forte y Guitarra. Madrid en el Almacen de Musica de Carrafa, Calle del Principe n.º 15.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz, piano e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Ré M. Allegro.

Compasso: 2/4.

Datação: Depois de 1830.

Localização: M-613/97.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página e o mesmo carimbo do comércio de Canuto Berea da ficha 10. Na mesma cota há três partituras: 1) para canto, piano, guitarra. 2) para canto e guitarra. 3) cópia da anterior, incompleta, todas da mesma obra.

Imagem:



Im. 418: Capa da canção Las habas verdes. ACB.

25)

Título: La jitanilla.

Outra informação na primeira página: Canción Española.

Compuesta por D.ⁿ Ramon Carnicer para forte-piano y guitarra.

Autor: Ramon Carnicer (1789-1855).

Arranjo: Sem indicação. Miguel Carnicer?

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Mi m. And.^{tin}.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1831.

Localização: M-613/48.

Observações: Alonso (1998, p. 125). Na mesma cota há três cópias manuscritas a conterem o carimbo das iniciais C. B. Suárez-Pajares (1999h) informa de que Miguel Carnicer (1793-1862) poderia ter alguma responsabilidade na transcrição para guitarra de obras do seu irmão Ramón.

26)

Título: Un adiós.

Outra informação na primeira página: Cancion con Acompañamiento de Guitarra.

Autor: Sebastián Iradier (1809-1865).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Ré m. And.^{te}.

Compasso: 4/4.

Datação: 1840.

Localização: M-613/36, M-613/37.

Observações: São duas cópias manuscritas de diferentes copistas, contêm ambas as duas o carimbo das iniciais C. B. e duas estrofes mais no final da partitura. Coincide com a canção *El Adios* anotada nos fólhos 90r, 90v, 91r e 104v, 105r no Arquivo Valladares. Datação Alonso (1998, p. 313).

27)

Título: La confesión de la niña.

Outra informação na primeira página: Cancion Española.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá M.

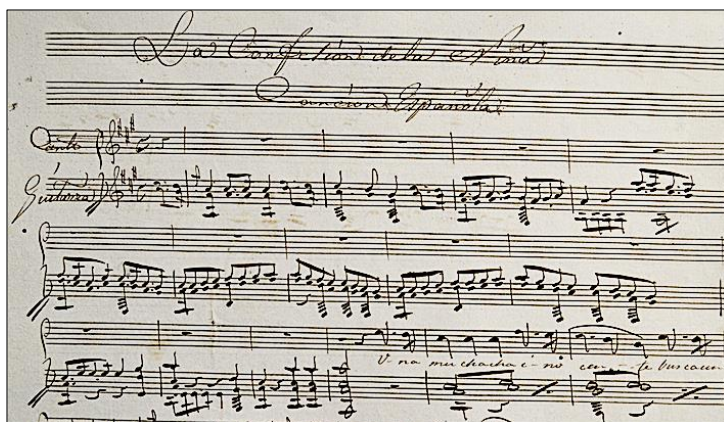
Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1832.

Localização: M-613/91.

Observações: Contém mais três estrofes na última página.

Imagem:



Im. 419: Fragmento da canção La confesión de la niña. ACB.

28)

Título: La lección.

Outra informação na capa: Cancion Española con Acomp.to de Guitarra.

Autor: Federico Moretti (1765-1838).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1832.

Localização: M-613/99.

Observações: Contém mais três estrofes na última página e o mesmo carimbo do comércio de Canuto Berea da ficha 10. São seis cópias de diferentes copistas com indicação de Metrónomo Maelzel (semínima: 108) e o carimbo das iniciais C. B.

29)

Título: El chairro.

Outra informação na primeira página: Cancion española.

Autor: Ramón Carnicer (1789-1855).

Arranjo: Sem indicação. Miguel Carnicer?

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: 1833.

Localização: M-613/90.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página e o carimbo ovalado. Conserva-se outra cópia do mesmo copista. Alonso (1998, p. 123).

30)

Título: Barcarola de Lucrezia Borgia.

Outra informação na primeira página: para Canto y Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 6/8.

Datação: Depois de 1833 (data da estréia da ópera).

Localização: M-613/57.

31)

Título: Juana me dio una pisada.

Informação na capa: Cancion con acompañam.^{to} de Piano y Guitarra por D. M. Ledesma. Se hallara en el gran almacen de Musica de Carrafa, Calle del Principe, n.º 15.

Autor: Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847).

Instrumentação: Voz, piano e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol M.

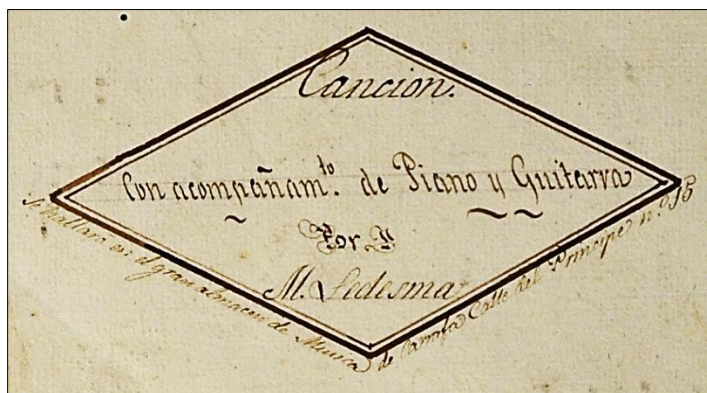
Compasso: 6/8.

Datação: Antes de 1834.

Localização: M-612/32, M-613/69.

Observações: É a partitura completa, manuscrita, para voz com acompanhamento de guitarra e piano. Há uma cópia das partes de voz e guitarra em M-613/69. Tanto a partitura completa quanto a das partes levam o carimbo da ficha 10. Primeiro verso: "Juana me dio una pisada".

Imagem:



Im. 420: Capa da canção de M. Ledesma. ACB.



Im. 421: Primeira página da canção de M. Ledesma. ACB.

32)

Título: El curro marinero.

Autor: Estanislao Ronzi (1823-1893).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol m.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1834.

Localização: M-613/88.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página e o carimbo ovalado. Conserva-se outra cópia do mesmo copista.

33)

Título: Una voce al cor d'in torno.

Outra informação na capa: Cavatina. Nell Opera Gemma di Vergi. Del Mtro. Donizzetti. Arreglada para Guitarra.

Autor: Gaetano Donizetti (1797-1848).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano

Tonalidade e tempo: Ré M. Andante.

Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1834 (data da estréia da ópera).

Localização: M-613/29, M-613/32, M-613/33.

Observações: Na estréia da ópera a Prima Donna foi a soprano Giuseppina Ronzi de Begnis. As três cópias contêm o carimbo ovalado.

34)

Título: Perchè mio caro bene.

Informação na primeira página: Canzoneta Ytaliana. Puesta en el Album de S. M. D.ña Maria Cristina Borbon. Compuesta por el M.tro Saldoni.

Autor: Baltasar Saldoni (1807-1889).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade: Fá m.

Compasso: 4/4.

Datação: 1834 (Saldoni, 1868, v. I, p. 84).

Localização: M-613/70.

Observações: Cópia manuscrita realizada em ou depois de 1834. Contém mais uma estrofe na última página. Conservam-se outras duas cópias de diferentes copistas com o carimbo das iniciais C. B.

35)

Título: A una fonte afflito.

Outra informação na primeira página: Romanza. Nell'Opera Y Puritani de Bellini. Arreglada para Canto y Guitarra.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade e carácter: Dó M. Recitativo (con contento). And.^{te}. And.^{te} sostenuto.

Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1835 (data da estréia da ópera).

Localização: M-613/1, M-613/28, M-613/75.

Observações: Contém o carimbo ovalado. A cota M-613/28 contém os dois carimbos, um deles, o das iniciais C. B., desenhado à pena com a mesma tinta que a cópia.

36)

Título: Qui la voce sua soave.

Outra informação na capa: Aria. Nei Puritani. Nel mtro. Bellini.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade e tempo: Dó M e Fá M. Andante. All.^o Mode.^{tto}.

Compasso: 12/8, 4/4.

Datação: Depois de 1835 (data da estréia da ópera).

Localização: M-613/27.

37)

Título: Madama Lavalier.

Outra informação na primeira página: Canción con acomp.^{to} de Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Sol m. Lento.

Compasso: 4/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX. Depois de 1835?

Localização: M-613/52.

Observações: Trata-se de uma canção sobre a dama francesa Louise de La Vallière (1644-1710). São quatro cópias manuscritas de diferentes copistas todas com o carimbo ovalado.

38)

Título: Alza pilili.

Outra informação na primeira página: Cancion Gaditana agitanada.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Dó M. Andantino.

Compasso: 6/8.

Datação: ca.1830 - ca.1836.

Localização: M-613/43, M-613/44.

Observações: A cota M-613/44 contém duas cópias manuscritas por diferentes copistas. Quase todas têm o carimbo ovalado e mais três estrofes anotadas no final da partitura.

39)

Título: La criada.

Outra informação na primeira página: Cancion española.

Autor: Ramón Carnicer (1789-1855).

Arranjo: Sem indicação. Miguel Carnicer?

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Ré M. All.^o [Allegro, original Allegretto]

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1836.

Localização: M-613/82.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página e o mesmo carimbo do comércio de Canuto Berea que o da ficha 10. Está em Alonso (1998, p. 123-124).

Imagem:



Im. 422: Íncipit da canção La criada. Arquivo Canuto Berea.

40)

Título: La vivandera.

Outra informação na primeira página: Canción Andaluza.

Autores: Basilio Basili (1804-1895) [música] e Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Lá M. Ré M. Andante (con valentia). All.^o scherzo. (con gracia).

Compasso: 6/8.

Datação: ca.1839.

Localização: M-613/21.

Observações: A datação aproximada vem dada pela partitura para voz e piano (BNE, M/241(27)). Na mesma cota há quatro cópias manuscritas de diferentes copistas, quase todas com o carimbo ovalado.

41)

Título: La aguadora.

Outra informação na primeira página: Canción madrileña.

Autor: Basilio Basili (1804-1895).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Dó M. All.^o brillante.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1839.

Localização: M-613/38.

Observações: Faz parte da comédia-zarzuela *Novio y el concierto*, de 1839 (Alonso, 1998, p. 340). Na mesma cota há quatro cópias manuscritas de diferentes copistas, todas a conter o carimbo ovalado.

42)

Título: El juramento.

Autor: Federico Moretti (1765-1838).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Lá M. And.^{te}.

Compasso: 2/4.

Datação: 1832-1833.

Localização: M-613/50.

Observações: Conservam-se quatro cópias de diferentes copistas quase todas com o carimbo ovalado a tinta preta e verde e com mais uma estrofe anotada no final da partitura. A datação vem dada pelo número de prancha da partitura impressa conservada na BNE.

43)

Título: Los toros del puerto.

Outra informação na capa: Cancion andaluza con acompañ.to de Guitarra.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Duas vozes e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Dó M. Tiempo de Boleras.

Compasso: 3/4.

Datação: Depois de 1840.

Localização: M-613/80.

Observações: Conserva-se outra cópia do mesmo copista. O compositor é o cantor espanhol Francisco Salas (1812-1875).

44)

Título: Compasión!!

Autores: Florencio Lahoz (1815-1868) [música] e F. Navarro Villoslada (1818-1895) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Fá m.

Compasso: 12/8.

Datação: Depois de 1840.

Localização: M-613/84.

Observações: Conservam-se outras duas cópias de diferentes copistas alguma delas com um dos carimbos mais antigos do comércio de Canuto Berea.

Imagem:



Im. 423: Fragmento da canção Compasión. Arquivo Canuto Berea.

45)

Título: Álamos del Prado.

Outra informação na primeira página: Ballade.

Autor: Santiago Marsanau (1805-1882).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 6/8.

Datação: Depois de 1840.

Localização: M-613/60.

Observações: Contém o carimbo ovalado. Conserva-se outra cópia do mesmo copista.

46)

Título: El canto del marino.

Outra informação na primeira página: Barcarola.

Autores: F. Baltar [música] e M. E. Blanco [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Ré M. Andantino.

Compasso: 3/8.

Datação: Depois de 1842.

Localização: M-613/63.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página e o carimbo ovalado.

Imagem:



Im. 424: Íncipit da canção El canto del marino de F. Baltar.
Arquivo Canuto Berea.

47)

Título: El centinela.

Outra informação na primeira página: Cancion con acomp.to de Guitarra.

Autores: Ricardo Sánchez Allú (1817-1887) [música] e Juan Rico y Amat (1821-1870) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/8.

Datação: Depois de 1842.

Localização: M-613/78.

Observações: Contém mais três estrofes na última página. Conserva-se outra cópia de diferente copista.

48)

Título: El último adiós.

Outra informação na primeira página: Cancion Española.

Autores: Manuel Ducassi (1819-1844) [música] e Jacinto Salas y Quiroga (1813-1849) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Mi b M. Andante.

Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1842.

Localização: M-613/79.

Observações: Contém informação para a guitarra: "La 6.^a en Mi b", mais duas estrofes na última página e o carimbo ovalado. Conserva-se outra cópia de diferente copista.

Imagem:



Im. 425: Íncipit da canção El último adios de Ducassi. ACB.

49)

Título: Padre mio de mi vida.

Autora: Paulina Cabrero y Martinez (1822-1893).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 4/4.

Datação: Depois de 1845.

Localização: M-613/61.

Observações: Tem mais três estrofes no final. Contém os dois carimbos mais antigos do comércio de Canuto Berea.

Imagem:



Im. 426: Incipit da canção de Paulina Cabrero Martínez. ACB.

50)

Título: Una sombra.

Autores: Rafael Botella Serra (1814-?) [música] e Francisco González-Elipe (1813-1868) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Fá m.

Compasso: 4/4.

Datação: Meados do s. XIX.

Localização: M-613/81.

Observações: Contém mais duas estrofes na última página. Conserva-se outra cópia do mesmo copista.

Imagem:



Im. 427: Fragmento da canção Una sombra de Rafael Botella. ACB.

51)

Título: Jerez y borgoña.

Outra informação na primeira página: Vals con coros.

Autores: Sebastián Iradier (1809-1865) [música] e José Zorrilla (1817-1893) [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Mi m. Tiempo Vals.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1850?

Localização: M-613/49.

Observações: Está incompleta, falta um fólio. Contém os dois carimbos mais antigos do comércio de Canuto Berea.

52)

Título: El Juanelo de Sevilla.

Outra informação na primeira página: Cancion Gitana.

Autor: Sebastián Iradier (1809-1865).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 6/8.

Datação: ca.1850.

Localização: M-613/47.

Observações: Alonso (1998, p. 315). Conservam-se na mesma cota cinco cópias de diferentes copistas.

53)

Título: La calesera.

Outra informação na primeira página: Cancion Andaluza.

Autores: Sebastián Iradier (1809-1865) [música] e Boligni [letra].

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Ré M. Tiempo de vals.

Compasso: 3/8.

Datação: Depois de 1850.

Localização: M-613/67.

Observações: Contém mais três estrofes na última página e o carimbo com as iniciais C. B. do comércio de Canuto Berea. Conserva-se outra cópia de diferente copista.

Imagem:



Im. 428: Fragmento da canção La calesera de Iradier. ACB.

54)

Título: Boleras del jopéo.

Outra informação na capa/primeira página: Con acompañamiento de piano forte y guitarra. N.º 3. Madrid. Prec. 6 rs.

Autor: Pablo Bonrostro.

Instrumentação: Voz, guitarra, piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e carácter: Lá M. Vivo.

Compasso: 3/4.

Editor: Bartolomé Wirmbs.

Lugar e data de edição: Madrid, 1817-1834.

Localização: M-203/32.

Observações: Na última página figuran mais duas estrofes.

Imagem:



Im. 429: Íncipit das Boleras del jopéo de Pablo Bonrostro.
Arquivo Canuto Berea.

55)

Título: El nuebo serení.

Outra informação na capa/primeira página: Colección General de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano forte y guitarra. N.º 12. Prec. 6 rs.

Autor: Ramón Carnicer (1789-1855).

Instrumentação: Voz, guitarra, piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e metrónomo: Mi m. M. M. [Metrónomo Maelzel] 96 - semínima com ponto.

Compasso: 3/4.

Editor: Bartolomé Wirmbs.

Lugar e data de edição: Madrid, 1825.

Número da prancha: 316.

Localização: M-200/8, M-613/56.

Observações: Na última página figuram mais duas estrofes. Na cota M-613/56 figuram cinco cópias manuscritas de diferentes copistas, quase todas com o carimbo ovalado.

56)

Título: El landun.

Outra informação na capa/primeira página: Colección General de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano forte y guitarra. Canción y baile brasileño. N.º 16. Pre. 6 rs.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz, guitarra, piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e metrónomo: Dó M. M.M. [Metrónomo Maelzel] 60 - mínima.

Compasso: 2/2.

Editor: Bartolomé Wirmbs.

Lugar e data de edição: Hortaleza, 37, Madrid, 1825.

Número da prancha: 320.

Localização: M-200/14, M-613/51.


Observações: Na última página figuram mais quatro estrofes. Na caixa M-613 figuram mais duas cópias de diferentes copistas com indicação de metrónomo Maelzel. Contém o carimbo ovalado, um dos dois mais antigos do comércio de Canuto Berea.

Imagem:

COLECCION GENERAL

DE CANCIONES ESPAÑOLAS Y AMERICANAS


CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO FORTE Y GUITARRA.

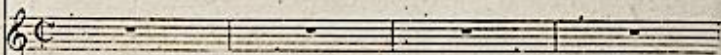



El Landun


N.º 16. CANCION Y BAILE BRASILEÑO. Pre 6 r.


M. M. 60 = ♩. Andantino.

GUITARRA. 

CANTO. 

PIANO 

FORTE. 



En la Calcografía de B. Wirmbs, calle de Hotalera n.º 3. 320

Im. 430: Fragmento da canção brasileira El landun. ACB.

57)

Título: El currillo.

Outra informação na primeira página: Cancion andaluza con acompañamiento de piano-forte y guitarra.

Autor: Ramón Carnicer (1789-1855).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 3/8.

Editor: Bernabé Carrafa y Carvajal (?-1859)

Lugar e data de edição: Príncipe, n.º 15, Madrid, ca.1835.

Número da prancha: B. (10032) C.

Localização: M-200/9, M-613/89.

Observações: A cota M-613/89 contém mais três estrofes na última página e o carimbo ovalado. Conservam-se nesta cota quatro cópias de diversos copistas. Alonso (1998, p. 123).

58)

Título: El punto de la Habana.

Outra informação na capa/primeira página: Canción con acompañamiento de piano y guitarra. Madrid. Pr. 4 Rs.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz, guitarra, piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 6/8.

Editor: Bernabé Carrafa y Carvajal (?-1859)

Lugar e data de edição: Príncipe, n.º 15, Madrid, 1831-59.

Número da prancha: B. (10065) C.

Localização: M-200/12.

Observações: Na última página figuram mais duas estrofes. Contém o carimbo ovalado.

Imagem:



Im. 431: Íncipit da canção El punto de la Habana. ACB.

59)

Título: El playero.

Otra informação na capa/primeira página: Canción española con acompañamiento de piano forte y guitarra. Dedicada a su amigo D. José Gagigal por el autor D. M. García. Poesía de Rico y Amat. N.º 11. Madrid. Pr. 6 Rs.

Autores: Mariano García [música] e Juan Rico y Amat (1821-1870).

Instrumentação: Voz, guitarra, piano. [guitarra em Mib]

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Mi b M.

Compasso: 3/8.

Editor: Bernabé Carrafa y Carvajal (?-1859)

Lugar e data de edição: Príncipe, n.º 15, Madrid, 1831-59.

Número da prancha: B. C. (11).

Localização: M-200/13, M-613/65.

Observações: Na última página figuran mais três estrofas. Contém o carimbo ovalado. Em M-613/65 há cópia manuscrita das partes de voz e guitarra com a indicação para guitarra: "La sexta en Mi b". Esta partitura contém mais três estrofas na última página.

60)

Título: Canción de la corina.

Outra informação na capa/primeira página: Con acompañamiento de piano forte y guitarra. Madrid. 4 Rs.

Autoria: Sem indicação.

Instrumentação: Voz, guitarra, piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 4/4.

Editor: Bernabé Carrafa y Carvajal (?-1859)

Lugar e data de edição: Príncipe, n.º 15, Madrid, 1831-59.

Número da prancha: B. (335) C.

Localização: M-200/10, M-613/87.

Observações: É a prancha gravada por Wirnbs ca. 1825 e comercializada por Carrafa anos depois. Na última página figuram mais duas estrofes. Em M-613/87 há duas cópias manuscritas das partes para voz e guitarra. Contém o carimbo ovalado.

61)

Título: El atrevimiento feliz.

Outra informação na capa/primeira página: Canción española con acompañamiento de piano y guitarra. Por D. F. M. Madrid. Pr. 6 Rs.

Autor: Federico Moretti (1765-1838).

Instrumentação: Voz, guitarra, piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e carácter: Dó M. Moderato.

Compasso: 4/4.

Editor: Bernabé Carrafa y Carvajal (?-1859)

Lugar e data de edição: Príncipe, n.º 15, Madrid, 1831-59.

Número da prancha: B. C. (147).

Localização: M-200/1, M-613/54.

Observações: Na última página figuram mais duas estrofes. Na cota M-613/54 há três cópias manuscritas de diferentes copistas. Em todas figura o carimbo ovalado.

Imagem:



Im. 432: Incipit da canção El atrevimiento feliz de Moretti.
Arquivo Canuto Berea.

62)

Título: La granadina.

Outra informação na capa/primeira página: Canción andaluza con acompañamiento de piano y guitarra.

Autor: Luis Cepeda (1819-1889).

Instrumentação: Voz, guitarra, piano.

Língua: Castelhanos.

Tonalidade e tempo: Ré M. Allegro risoluto.

Compasso: 3/8.

Editor: Bernabé Carrafa y Carvajal (?-1859)

Lugar e data de edição: Príncipe, n.º 15, Madrid, 1831-59.

Número da prancha: B. (50) C.

Localização: M-200/11, M-613/96.

Observações: Na última página figuram mais duas estrofas. Em M-613/96 há três cópias manuscritas das partes para voz e guitarra, as três do mesmo copista.

63)

Título: Las quejas de Maruja.

Outra informação na capa/primeira página: Canción con acompañamiento de piano y guitarra por D. Fernando Sor. Madrid. Pr. 5 Rs. Se hallará en el almacen de música de Carrafa, calle del Príncipe, n.º 5.

Autor: Fernando Sors (1778-1839).

Instrumentação: Voz, guitarra, piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Mi M. Andantino.

Compasso: 6/8.

Editor: Bernabé Carrafa y Carvajal (?-1859)

Lugar e data de edição: Príncipe, n.º 15, Madrid, 1831-59.

Número da prancha: B. (1002) C.

Localização: M-200/6.

Observações: Contém o carimbo ovalado. Note-se que o endereço do impressor na Rua do Príncipe é o n.º 5.

Imagem:



Im. 433: Íncipit da canção Las quejas de Maruja de Sors. ACB.

64)

Título: La perseverancia.

Outra informação na primeira página: Nueva coleccion de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano-forte y guitarra. Indicación de metrónomo Maelzel. N° 15.

Autor: José Balducci (1796-1845).

Instrumentação: Voz, fortepiano e guitarra.

Tonalidade: Fá M.

Compasso: 4/4.

Lugar e data de edição: Madrid, ca.1832.

Número da prancha: 800.

Localização: M-467/22, M-613/68.

Observações: A obra vendeu-se nas lojas de Hermoso, Mintegui e Carrafa. Alonso (1998, p. 97) data esta coleção ca.1832. Há uma versão manuscrita com duas cópias na caixa M-613-/68, esta contém o carimbo ovalado.

65)

Título: El no sé.

Outra informação na primeira página: Canción española con acompañamiento de piano y guitarra. Compuesta por D. R. Carnicer. Madrid. Pr: 5 R.^s

Autor: Ramón Carnicer (1789-1855).

Instrumentação: Voz, guitarra, piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e carácter: Sol M. Andantino gracioso.

Compasso: 6/8.

Editor: Bernabé Carrafa y Carvajal (ca.1830-1859)

Lugar e data de edição: Príncipe, n.º 15, Madrid, 1836.

Número da prancha: BC (138).

Localização: M-197/3, M-613/55.

Observações: Alonso (1998, p. 123-124). Tem mais três estrofes no final da partitura. Na cota M-613/55 há quatro cópias manuscritas de diferentes copistas, quase todas com o carimbo ovalado.

66)

Título: Su memoria.

Outra informação na capa/primeira página: Canción española con acompañamiento de piano y guitarra. Dedicada à la Sta. Dña. Ramona

Campuzano. El Anfión Matritense. Asociación Musical. Primera Entrega. Sección Cuarta. Precio. ? rs.

Autores: Florencio Lahoz (1815-1868) [música] e R. Satorres [letra].

Instrumentação: Voz, guitarra, piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade, carácter e metrónomo: Fá M. Moderato. M.[metrónomo] semínima - 72.

Compasso: 4/4.

Editor: El Anfión Matritense.

Lugar e data de edição: Madrid, 1843.

Número da prancha/do suplemento: F. N. 4.^a

Localização: M-200/2.

Observações: Na última página desta obra figuram mais três estrofes do poema de R. Satorres. Para mais referências sobre o político e poeta Ramón Satorres ver Gutiérrez (2010). A seguir vem, na mesma cota, uma valsa para guitarra entendemos que do mesmo autor.

67)

Título: Viva er mosto.

Outra informação na capa/primeira página: Album Jitanesco. N.º

1. Canción andaluza con acompañamiento de piano ó de guitarra. Composición póstuma del célebre Manuel Sanz. Propiedad. Precio 10 rs. Gran almacén de música de A. Romero Editor, calle de Preciados num. 1. Especialidad en música Nacional Española y de Zarzuela.

Autor: Manuel Sanz de Terroba (1829-1888).

Instrumentação: Voz, guitarra, piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Ré M. Allegro.

Compasso: 3/8.

Editor: Antonio Romero y Andía (1815-1886).

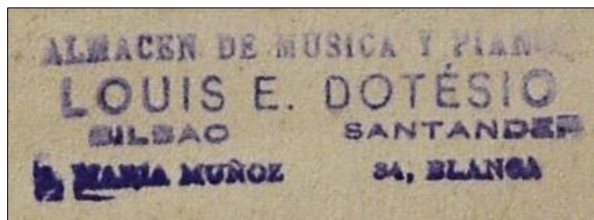
Lugar e data de edição: Preciados 1, Madrid, 1876.

Número da prancha: A.R. 4424.

Localização: M-203/1.

Observações: Na última página figura mais uma estrofe. Contém a tripla numeração que já vimos noutras obras do mesmo impressor neste catálogo. Contém na capa um carimbo da Casa Dotésio.

Imagem:



Im. 434: Carimbo de Louis E. Dotésio. Arquivo Canuto Berea.

68)

Título: Petenera.

Outra informação na capa: Arreglada para Canto y Guitarra ó para dos Guitarras. Informações sobre o catálogo do autor para guitarra e canções para voz e guitarra, preços, obras postas em cifraado, endereço e sucursais do editor.

Autor: Francisco Cimadevilla (1861-1931).

Instrumentação: Voz e duas guitarras.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/4.

Editor: L. E. Dotésio Paynter (1855-1915).

Lugar e data de edição: Bilbao, entre 1890-96.

Número da prancha: 10130.

Localização: M-708/15.

Observações: No fim da música tem mais duas estrofes. Contém uma contracapa em que aparece um catálogo do editor com obras de diversos autores para guitarra só, com piano, com violino, e para bandurra só e com guitarra.

69)

Título: Donna Clara.

Outra informação na primeira página: Melodia di S. Gastaldon. Riduzione di G. Bellenghi. Parole di Bevacqua Lombardo.

Autores: Stanislao Gastaldon (1861-1939) [música] e Luigi Bevacqua-Lombardo (18??-1936) [letra].

Arranjador: Giuseppe Bellenghi (1847-1902).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade e tempo: Sol M. Andante.

Compasso: 4/4.

Editor: Giuseppe Ricordi (1785-1853).

Lugar e data de edição: Milão, 1871-1904.

Número da prancha: F. 50425 F.

Localização: M-198/9.

Observações: Da coleção intitulada *All'Estudiantina Milanese. Melodie per canto ridotte con accompagnamento di chitarra da Giuseppe Bellenghi*. Na capa há uma relação dos números do 50425 até ao 50526: 50425 Gastaldon S. *Donna Clara*. S. o T. - Fr. 2.50; 50426 Caracciolo L. *La danse des souvenirs*. Ms. o Tr. (Parole francesi) - Fr. 2.50; 50427 Rotoli A. *Datemi il core. Canzone montanina*. S. o T. - Fr. 2.50; 50428 Tosti F. Paolo *Non mi guardare!* MS. - Fr. 2.50; 50429 Tosti F. Paolo *T'amo ancora*. MS. - Fr. 2.50; 50430 Tosti F. Paolo *Ti rapirei! Barcarola*. MS. o Br. - Fr. 2.50; 50526 Caracciolo L. *La danza delle memorie*. MS. o Br. - Fr. 2.50.

70)

Título: La danse des souvenirs.

Outra informação na primeira página: Mélodie de L. Caracciolo. Arrangement de G. Bellenghi.

Autor: Luigi Caracciolo (1847?-1887).

Arranjador: Giuseppe Bellenghi (1847-1902).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Francês.

Tonalidade, tempo e metrónomo: Ré M. Tempo di valzer moderato. Colcheia: 160.

Compasso: 6/8.

Editor: Giuseppe Ricordi (1785-1853).

Lugar e data de edição: Milão, 1871-1904.

Número da prancha: F. 50426 F.

Localização: M-524/17.

Observações: Propriété Ricordi. Parece publicada para o público francês. Sobre o autor ver Ascarelli (1976).

71)

Título: Datemi il core.

Outra informação na primeira página: Canzone montanina di A. Rotoli. Parole di O. Witting. Riduzione di G. Bellenghi.

Autores: Augusto Rotoli (1847-1904) [música] e O. Witting [letra].

Arranjador: Giuseppe Bellenghi (1847-1902).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade e tempo: Sol m/M. Allegro vivace.

Compasso: 4/4.

Editor: Giuseppe Ricordi (1785-1853).

Lugar e data de edição: Milão, 1871-1904.

Número da prancha: F. 50427 F.

Localização: M-187/1.

Observações: Na capa: *All'Estudiantina Milanese. Melodie per canto ridotte con accompagnamento di Chitarra da Giuseppe Bellenghi.* Edizioni Ricordi. Milano; Roma; Napoli; Firenze; Londra 265, Regent Street, W.; Parigi V. Durdilly & C.ie. Prop. per tutti i paesi. Deposto. Ent. Sta. Hall.

E uma listagem do catálogo Ricordi desde o número 50425 até 50526.

Imagem:



Im. 435: Íncipit da canção italiana Datemi il core de Rotoli. ACB.

72)

Título: La danza delle memorie.

Outra informação na primeira página: Melodia di L. Caracciolo. Riduzione di G. Bellenghi. Poesia di O. Ciani.

Autores: Luigi Caracciolo (1847?-1887) [música] e Odoardo Ciani (1837-1900) [letra].

Arranjador: Giuseppe Bellenghi (1847-1902).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Italiano.

Tonalidade, tempo e metrônomo: Ré M. Tempo di valzer moderato. Colcheia: 160.

Compasso: 6/8.

Editor: Giuseppe Ricordi (1785-1853).

Lugar e data de edição: Milão, 1871-1893 (Pintos Fonseca).

Número da prancha: F. 50526 F.

Localização: M-198/10.

Observações: Da mesma coleção intitulada *All'Estudiantina Milanese. Melodie per canto ridotte con accompagnamento di chitarra da Giuseppe Bellenghi.*

73)

Título: Primera tanda de rigodones.

Outra informação na primeira página: Sacados de la ópera Norma del maestro V. Bellini puestos para guitarra por A. G. Madrid. Pr. 5 r. Se hallará en los almacenes de musica de Hermoso y Lodre. Catalog. de Lodre.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835)..

Arranjador: Aquilino García (?).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: DóM. Sol M. Dó M. Lá M. Mi M.

Compassos: 2/4, 6/8.

Editor: León Lodré.

Lugar e data de edição: Madrid. Entre 1835 e 1847.

Número da prancha: 1.

Localização: M-646/15.

Observações: A aproximação da data infere-se de que a loja de Antonio Hermoso desaparece em 1847 (Gosálvez, 1995, p. 68).

74)

Título: Vals para guitarra.

Autoria: Sem indicação. Florencio Lahoz?

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/4.

Editor: El Anfión Matritense.

Lugar e data de edição: Madrid, 1843.

Número da prancha/do suplemento?: F. N. 4.^a

Localização: M-200/2.

Observações: Faz parte do mesmo caderno e cota que a obra que a precede (ficha 66). Pode ser do mesmo autor, Florencio Lahoz.

Imagem:



Im. 436: Fragmento da valsa de Florencio Lahoz. ACB.

75)

Título: Gran galop.

Outra informação na primeira página: Bailado por la Sra. Guy Stephan en El Lago de las Hadas, arreglado para guitarra por M. Bravo. Introduccion. Galop.

Autor: Carlo Coccia.

Arranjador: Mariano Bravo.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 2/4.

Editor: M. G. [Manuel González?]

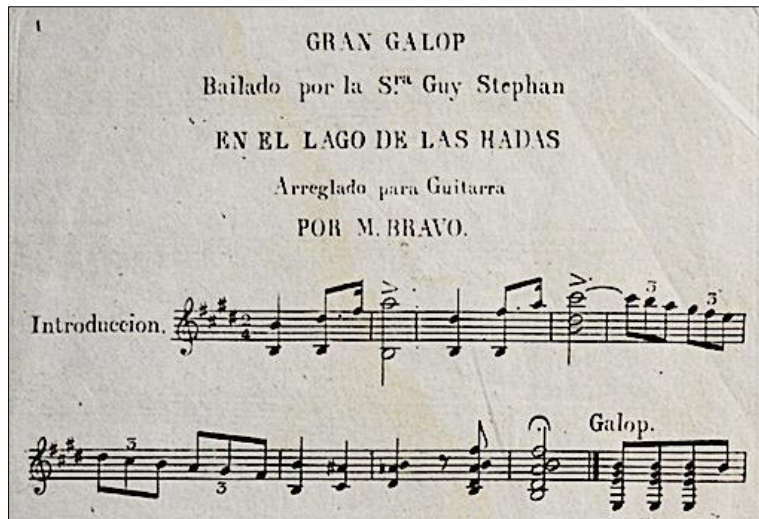
Lugar e data de edição: Madrid, depois de 1844.

Número da prancha: 4.

Localização: M-524/20.

Observações: *Il lago delle fate* é uma ópera italiana com música de Carlo Coccia e libreto de Felice Romani que foi estrada em Turim em 1841. Um balé do mesmo estreou-se em 1844 em Madrid. Esta e a seguinte parecem ambas do mesmo editor.

Imagem:



Im. 437: Fragmento do grande galope em El lago de las hadas por M. Bravo. Arquivo Canuto Berea.

76)

Título: Gran vals.

Outra informação na primeira página: Sacado del Cuartetto en el baile El Lago de las Hadas arreglado para Guitarra por M. Bravo.

Autor: Carlo Coccia.

Arranjador: Mariano Bravo.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi M. Allegro.

Compasso: 3/8.

Editor: Manuel González?

Lugar e data de edição: Madrid, ca.1844.

Número da prancha: 10.

Localização: M-355/23.

Observações: Esta e a anterior parecem ambas do mesmo editor. As duas obras a seguir também parecem do mesmo editor ainda que, como nesta, não figura a sua marca.

Imagem:



Im. 438: Fragmento da grande valsa em El lago de las hadas por M. Bravo. Arquivo Canuto Berea.

77)

Título: La perla.

Outra informação na primeira página: Gran Galop. Arreglada para Guitarra por N. Coste. Galop.

Arranjador: Napoleon Coste (1805-1883).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M.

Compasso: 2/4.

Editor: Manuel González?

Lugar e data de edição: Madrid, ca.1844.

Número da prancha: 18.

Localização: M-355/22.

Observações: Não tem marca do editor mas pela tipografia, o tamanho e disposição do papel, e o tipo de dança, esta e a seguinte parecem do mesmo editor que as duas anteriores.

Imagem:



Im. 439: Íncipit do galope La perla de Napoleon Coste. ACB.

78)

Título: Galop del diablo.

Outra informação na primeira página: Para Guitarra. Compuesta por G. Tutsch. Galop.

Autor: Georg C. Tutsch.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M.

Compasso: 2/4.

Editor: Manuel González?

Lugar e data de edição: Madrid, ca.1844.

Número da prancha: 19.

Localização: M-355/11.

Observações: Não tem marca do editor mas pela tipografia, o tamanho e disposição do papel, e o tipo de dança, esta e a anterior parecem do mesmo editor que as duas anteriores. Esta partitura contém o carimbo ovalado em tinta vermelha.

Imagem:



Im. 440: Íncipit do Galop del diablo de G. Tutsch. Arquivo Canuto Berea.

79)

Título: Himno de Tabuena.

Outra informação na capa/primeira página: Canción Patriótica. Ejecutado en las barricadas por las bandas de la guarnición. Arreglada para Guitarra. V. Borrero. Pr. 3 Rs.

Arranjador: Valentín Borrero.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

Editor: Casimiro Martín (1811-1888).

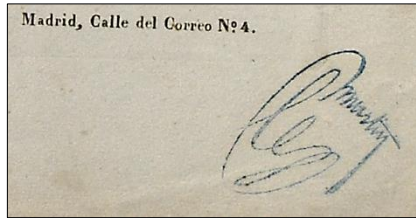
Lugar e data de edição: Madrid, 1854.

Número da prancha: C. M. 414.

Localização: M-646/11.

Observações: É possível que se trate do Tenente Coronel Francisco Tabuena, que lutou contra os franceses. Contém um carimbo com a assinatura do editor.

Imagem:



Im. 441: Assinatura de Casimiro Martín. ACB.

80)

Título: Sinfonia.

Outra informação na capa/primeira página: En la Opera La Prova d'un Opera Seria representada en el Teatro de la Zarzuela con el título Campanone del Mtro. Mazza. Propiedad. Rs. 12.

Autor: Giuseppe Mazza (1806-1885).

Arranjo: Sem indicação. Tomás Damas?

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. Allegro.

Compasso: 4/4.

Editor: Bofinacio Eslava (1829-1882).

Lugar e data de edição: Rua Ancha, 9, Madrid, 1861-1868 (março).

Número da prancha: 4037. B. / E.

Localização: M-646/6.

Observações: A obra é a adaptação para guitarra da abertura da ópera de Giuseppe Mazza estreada na Itália em 1845.

81)

Título: Paso stirio.

Outra informação na capa/primeira página: En el baile La Ondina para guitarra. Por D. T. D. [Tomás Damas]. Pr. 3 r.

Autor: Cesare Pugni (1802-1870).

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Lá M, Ré M. Moderato.

Compasso: 3/4.

Editor: M: Almacén de Mascardó.

Lugar e data de edição: ca.1848 - ca.1884.

Número da prancha: 3.

Localização: M-524/21, M-650/18.

Observações: Conservam-se dois exemplares da mesma publicação. A estreia do balé foi em 1845 (Plaza, 2013, p. 273).

Imagem:



Im. 442: Fragmento do Paso stirio por Tomás Damas. ACB.

82)

Título: La napolitana.

Outra informação na capa/primeira página: Polka arreglada para Guitarra por Matías de Jorge. Las tres Pr. 4 Rs.

Arranjador: Matías de Jorge.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

Editor: Antonio Romero y Andía (1815-1886).

Lugar e data de edição: Preciados 1, Madrid, 1874.

Localização: M-646/14.

Observações: Está na mesma cota que *El violín del diablo* e o *Schotisch*. São as três peças de Matías de Jorge conservadas no ACB.

83)

Título: El violín del diablo.

Outra informação na capa/primeira página: Redowa de salón arreglada para Guitarra por Matías de Jorge.

Arranjador: Matías de Jorge.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e carácter: Mi M. Maestoso.

Compasso: 3/4.

Editor: Antonio Romero y Andía (1815-1886).

Lugar e data de edição: Preciados 1, Madrid, 1874.

Localização: M-646/14.

Observações: Está na mesma publicação que *La Napolitana* e o *Schotisch*.

84)

Título: Schotisch.

Outra informação na capa/primeira página: Arreglado para Guitarra por Matías de Jorge.

Arranjador: Matías de Jorge.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 4/4.

Editor: Antonio Romero y Andía (1815-1886).

Lugar e data de edição: Preciados 1, Madrid, 1874.

Localização: M-646/14.

Observações: Junto com as duas anteriores, fazem um conjunto de 3 peças breves do mesmo autor.

85)

Título: Pot-pourri.

Outra informação na capa/primeira página: Sobre motivos de la opera Nabucodonosor. Compuesta para guitarra por P. Tonassi.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Pietro Tonassi (1800-1877).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Lá M, Maestoso. Ré m, Allegro vivace. Ré M, Andante con moto. Sol M, Allegretto moderato con brio. Ré M.

Compasso: 4/4.

Editor: Antonio Romero y Andía (1815-1886).

Lugar e data de edição: Madrid, 1874.

Número da prancha: 22.

Localização: M-524/18.

Observações: Carece de marca do gravador, mas pela tripla numeração atribuímos-lha a Antonio Romero. Esta tripla numeração também aparece noutras obras do mesmo impressor neste catálogo. Confirma-se consultado o catálogo da UME.

86)

Título: Sinfonía de la Ópera Nabucodonosor.

Outra informação na capa/primeira página: Del Maestro Verdi puesta para guitarra por Antonio Rubira.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Antonio Rubira.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e carácter: Lá M. Maestoso.

Compasso: 4/4.

Editor: Antonio Romero y Andía (1815-1886).

Lugar e data de edição: Preciados 1, Madrid, 1875. [BPI]

Número da prancha: 38... [incompleto]

Localização: M-646/8.

Observações: Contém uma tripla numeração que também aparece noutras obras do mesmo impressor neste catálogo. A tripla numeração é: 1) Núm. de página da obra, 2) Núm. de página da coleção, 3) Núm. de prancha.

87)

Título: Sueño de Rosellen.

Outra informação na capa/primeira página: Arreglado para Guitarra por Julián Arcas. A la señora duquesa de Coigni. Almacén de música de P. Martin. Calle del Correo, n.º 4, Madrid. Propiedad.

Autor: Henri Rosellen (1811-1876).

Arranjador: Julián Arcas (1832-1882).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e carácter: Sol M. Moderato.

Compasso: 3/4.

Editor: Unión Musical Española (antes Casa Dotésio).

Lugar e data de edição: 1852 (Suárez-Pajares e Rioja, 2003, p. 41).

Número da prancha: C. M. 216.

Localização: M-708/9.

Observações: É uma transcrição de Arcas do *Rêverie n.º 1 op. 31* composto pelo pianista francês Henri Rosellen (1811-1876). A partitura oferece pegadas de diversas editoras que traçam o seu percurso histórico até ao armazém de Canuto Berea.

88)

Título: Noemi.

Outra informação na capa/primeira página: Polka rusa compuesta por H. Gondois. Ejecutada en los bailes del Liceo. Arreglada para guitarra por V. Borrero. El Guitarrista. Propiedad. Entrega n.º 5. Precio 4 rs.

Autor: Hippolyte Gondois (1811?-1884).

Arranjador: Valentín Borrero.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 2/4.

Editor: Antonio Romero y Andía (1815-1886).

Lugar e data de edição: Preciados 1, Madrid, 1876.

Número da prancha: A.R. 4322.

Localização: M-524/19.

Imagem:



Im. 443: Íncipit de Noemi por V. Borrero. Arquivo Canuto Berea.

89)

Título: Himno de Landáburu.

Outra informação na capa/primeira página: Canción Patriótica. Ejecutado en las barricadas por las bandas de la guarnición. V. Borrero. Arreglada para guitarra. Pr. 3 Rs.

Arranjador: Valentín Borrero.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e carácter: Ré M. Marcial.

Compasso: 2/4.

Editor: Antonio Romero y Andía (1815-1886).

Lugar e data de edição: Preciados 1, Madrid, 1876.

Número da prancha: A.R. 4343.

Localização: M-646/10.

Observações: É possível que se trate do oficial Mamerto Landáburu Uribe (1791-1822), que lutou contra os franceses.

Imagem:



Im. 444: Íncipit do Himno de Landáburu por V. Borrero. ACB.

90)

Título: Minueto.

Outra informação na primeira página: A mi discípulo Don Juan Nogués Pon. Musical Emporium.

Autor: Miguel Mas Bargalló (1846-1923).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e metrónomo: Sol M. Metrónomo: M. M. semínima=100.

Compasso: 3/4.

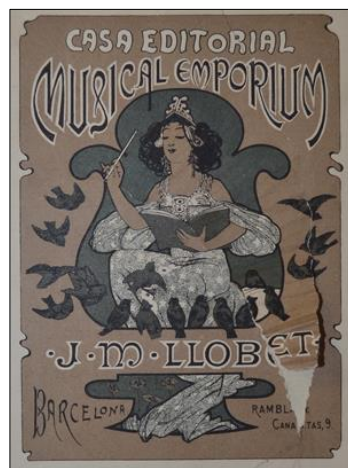
Editor: J. M. Llobet, Rambla, Canaletas, 9.

Lugar e data de edição: Barcelona, 1900-1910.

Número da prancha: J. M. Ll. 206.

Localização: M-524/15.

Observações: Josep Maria Llobet fundou a loja de guitarra Musical Emporium em 1900 na cidade de Barcelona. A obra contém uma formosa capa e contracapa em que figuram seis obras de Miguel Mas (Mangado, 1998, p. 185-195) publicadas por esta editorial.



Im. 445 e 446: Capa e contracapa do Minueto de Miguel Mas.
Arquivo Canuto Berea.

91)

Título: Introduzione e Coro nell'opera La sonnambula.

Outra informação na primeira página: Del Sig.r M.º Vincenzo Bellini ridotta per chitarra dal Sig.r Antonio Padiglione. Prop. dell'Editore. N.º 5928. Dep: all I.R. Bibl.ª. Prezzo C.mi 75.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjador: Antonio Padiglione.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Sol M. Allegro.

Compasso: 6/8.

Editor: Giuseppe Ricordi (1785-1853).

Lugar e data de edição: Milão, 1832.

Número da prancha: G. 5928 T.

Localização: M-646/5.

Observações: Firenze presso Ricordi e C.º; Milano presso G. Ricordi.

92)

Título: Son geloso del zeffiro errante.

Outra informação na primeira página: Duetto. Nell'opera La Sonnambula del Sig.r M.º Vincenzo Bellini ridotta per chitarra dal Sig.r Antonio Padiglione. Prop. dell'Editore. N.º 5930. Dep: all I.R. Bibl.^a. Prezzo C.mi 75.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjador: Antonio Padiglione.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi M. Andante.

Compasso: 4/4.

Editor: Giuseppe Ricordi (1785-1853).

Lugar e data de edição: Milão, 1832.

Número da prancha: G. 5930 T.

Localização: M-646/7.

Observações: Firenze presso Ricordi e C.º; Milano presso Gio. Ricordi.

93)

Título: Secondo Potpourri.

Outra informação na primeira página: Sull'opera Linda di Chamounix di G. Donizetti. Fr. 2.40.

Autor: Gaetano Donizetti (1797-1848).

Arranjador: Pietro Tonassi (1800-1877).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M. Andante maestoso e sostenuto.

Compasso: 6/8.

Editor: Giuseppe Ricordi (1785-1853).

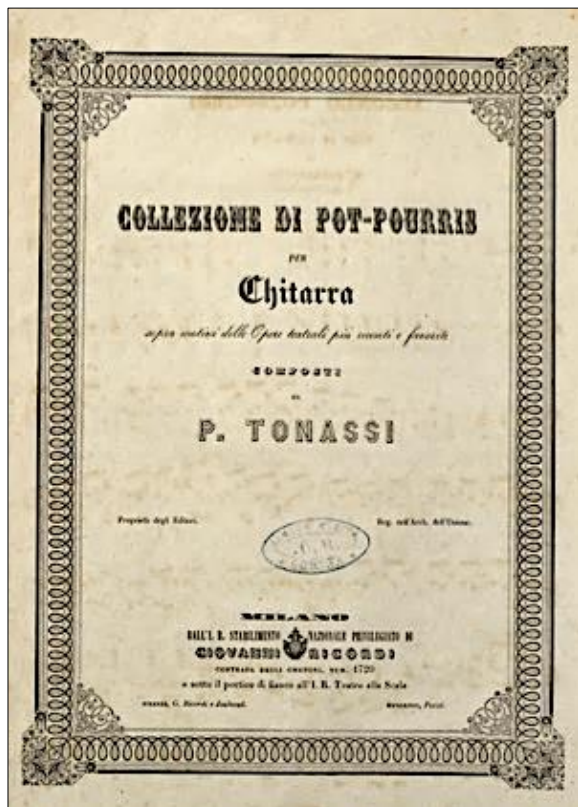
Lugar e data de edição: Milão, 1845.

Número da prancha: 16828 VV.

Localização: M-646/12.

Observações: Faz parte da coleção intitulada *Collezione di pot-pourris per chitarra sopra motivi delle opere teatrali più recenti e favorite composti da P. Tonassi*. Contém o carimbo ovalado.

Imagem:



Im. 447: Capa da Collezione di pot-pourris. ACB.

94)

Título: Primo pot-pourri.

Outra informação na capa: Nell'Opera Giovanna d'Arco del Maestro Giuseppe Verdi. Collezione di Pot-pourris per Chitarra sopra motivi d'opere di Donizetti, Verdi e Pacini composti da P. Tonassi. [relação das obras da coleção]. Proprietà dell'Editore. Reg. all'Arch dell'Unione.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Pietro Tonassi (1800-1877).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M. Allegro.

Compasso: 4/4.

Editor: Giuseppe Ricordi (1785-1853).

Lugar e data de edição: Milão, 1845.

Número da prancha: J. 17905 J.

Localização: M-524/14.

Observações: Na capa figura esta informação do editor: "Milano, I.R. Stabilimento Nazionale Privil. de calcografia, copisteria e tipografia musicale di Giovanni Ricordi. Contrada degli Omenoni n. 1720 e sotto il Portico di fianco dell'I. R. Teatro alla Scala. Firenze, G. Ricordi e Jouhaud; Mendrisio, Carlo Pozzi".

95)

Título: Secondo pot-pourri.

Outra informação na primeira página: Nell'Opera Ernani di Giuseppe Verdi.

Outra informação na capa: Collezione di Pot-pourris per Chitarra sopra motivi delle Opere teatrali più recenti e favorite composti da P. Tonassi. Proprietà degli Editori. Reg. all'Arch dell'Unione.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Pietro Tonassi (1800-1877).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Sol M. Allegro vivace.

Compasso: 2/4.

Editor: Giuseppe Ricordi (1785-1853).

Lugar e data de edição: Milão, 1845.

Número da prancha: L. 16826 L.

Localização: M-524/12.

Observações: Na capa figura esta informação do editor: "Milano, I.R. Stabilimento Nazionale Privilegiato di Giovanni Ricordi. Contrada degli Omenoni n. 1720 e sotto il portico di fianco dell'I. R. Teatro alla Scala. Firenze, G. Ricordi e Jouhaud; Mendrisio, Pozzi".

96)

Título: Cavatina d'Elvira.

Outra informação na primeira página: Nell'Opera Ernani di Verdi ridotta per Chitarra sola da Luigi Legnani. Reg. nell'Arch. dell'Unione. 17909. Propr. degli ?? Fr. 1.50.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Luigi Legnani (1790-1877).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Sol M. Allegro.

Compasso: 3/4.

Editor: Giuseppe Ricordi (1785-1853).

Lugar e data de edição: Milão, 1846.

Número da prancha: B. 17909 B.

Localização: M-646/9.

Observações: Na capa figura esta informação do editor: "Milano, Stabilimento Nazionale di Giovanni Ricordi, cont.^a degli Omenoni n. 1720 e sotto il Portico di fianco del Teatro alla Scala. Firenze, Ricordi e Jouhaud; Mendrisio, Pozzi. Londra, Boosey e C.; Parigi, Escudier".

97)

Título: Flora.

Outra informação na capa: Al gentilissimo Sig. Mario Dauphiné. Flora. Polka brillante di G. B. Pirani. Milano. G. Ricordi & C. Editori. (Printed in Italy).

Outra informação na primeira página: Polka brillante.

Autor: G. B. Pirani.

Arranjador: Giuseppe Bellenghi (1847-1902).

Instrumentação: Guitarra e outros instrumentos.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

Editor: G. Ricordi & C. [Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca]

Lugar e data de edição: Milão. Década de 1890.

Número da prancha: y. 95277-78-79-82-84 y.

Localização: M-646/13.

Observações: Na contracapa figura esta informação: "Flora. Polka brillante per pianoforte solo di G. B. Pirani (Frontispizio illustrato da G. Mora). 95272 Fr. 3 - netti 1.50. R. Stabilimento Tito di Gio.

Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi & C. Editori-stampatori. Milano. Roma. Napoli. Palermo. Parigi. Londra".

Imagem:



Im. 448: Capa da polca Flora de G. B. Pirani. ACB.

98)

Título: Waldfrauleins Hochzeits-Tänze.

Outra informação na primeira página: Lieblings-walzer für gitarre von Joh. Strauss. N. 74.

Autor: Johann Strauss (1804-1849).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: RéM e Sol M. Allegro.

Compasso: Intro 6/8, valsas 3/4.

Editor: Tobias Haslinger.

Lugar e data de edição: Viena, ca.1845.

Número da prancha: T. H. 9556.

Localização: M-197/5.

Observações: Consta de Introdução, cinco valsas e coda. Na capa: "Lieblings-Walzer für Gitarre von Joh. Strauss. N.º 74". [Listagem dos números da coleção de 71 a 74] "Eigenthum der Verleger. N.º 16676. Eingetragen in das Archiv der vereinigten Musikalienhändler. Wien, bei Tobias Haslinger k.k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler. Kohlmarkt n.º 281. London, bei Cocks u. Comp. Berlin, bei T. Trautwein". Contém o carimbo ovalado.

99)

Título: Frohsinns-Salven.

Outra informação na primeira página: Walzer von Joh. Strauss, 163tes Werk. Guitare.

Autor: Johann Strauss (1804-1849).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade, tempo: Ré M. Moderato.

Compasso: 3/4.

Editor: Tobias Haslinger.

Lugar e data de edição: Viena, ca.1845.

Número da prancha: 9606.

Localização: M-646/18.

Observações: Na capa: "Lieblings-Walzer für Gitarre von Joh. Strauss. N.º 75". [Listagem dos números da coleção de 71 a 75] "Eigenthum der Verleger. N.º 16691. Eingetragen in das Archiv der vereinigten Musikalienhändler. Wien, bei Tobias Haslinger k.k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler. Kohlmarkt n.º 281. London, bei Cocks u. Comp. Berlin, bei T. Trautwein". Contém o carimbo ovalado.

100)

Título: Wiener-Früchteln.

Outra informação na primeira página: Walzer von Joh. Strauss, 167tes Werk. Guitare.

Autor: Johann Strauss (1804-1849).

Arranjo: Sem indicação.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade, tempo: Ré M. Presto.

Compasso: 3/4.

Editor: Tobias Haslinger.

Lugar e data de edição: Viena, ca.1845.

Número da prancha: 9686.

Localização: M-646/17, M-646/19.

Observações: Na capa: Lieblings-Walzer für Gitarre von Joh. Strauss. N.º 78. [Listagem dos números da coleção de 71 a 78] Eigentum der Verleger. N.º. Eingetragen in das Archiv der vereinigten Musikalienhändler. Wien, bei Tobias Haslinger k.k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler. Kohlmarkt n.º 281. London, bei Cocks u. Comp. Berlin, bei T. Trautwein. Contém o carimbo ovalado. Há dois exemplares no ACB.

Imagem:



Im. 449: Editor Tobias Haslinger e carimbo de Canuto Berea. ACB.

101)

Título: Método de solfeo abreviado con acompañamiento de guitarra.

Outra informação na capa/primeira página: Obra indispensable para los que se dedican a aprender ó á enseñar dicho instrumento por D. Tomás Damas. Profesor de guitarra honorario del Conservatorio de Música de Madrid. Nota. Este Método es utilísimo para todos los que puedan dedicar poco tiempo al estudio del Solfeo y quieran aprender un instrumento cualquiera. Propiedad. Prec: 16 rs. Fijo.

Autor: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

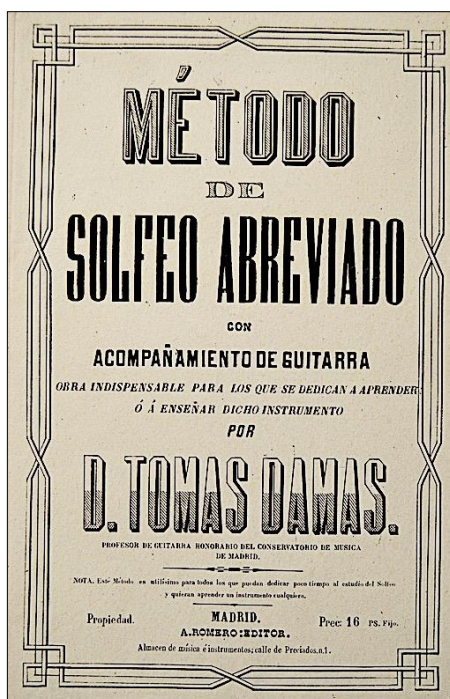
Editor: Antonio Romero y Andía (1815-1886).

Lugar e data de edição: Preciados 1, Madrid, 1874.

Localização: M-295/15.

Observações: É um método de solfejo cujos exemplos musicais são guitarrísticos.

Imagem:



Im. 450: Capa do método de solfejo de Tomás Damas. ACB.

11

Hay grupos de tres notas llamados *tresillos* que deben ejecutarse en el mismo espacio de tiempo que dos de su misma especie. Para distinguirlos suele ponerse un tres encima ó debajo de cada grupo.

EJERCICIO 12.

LECCION 8. Andante.

Im. 451: Página 11 do método de solfejo de Tomás Damas. ACB.

ANEXO 23. ARQUIVO CANUTO BEREÁ.

DESCRIÇÃO

Distinguimos nesta descrição entre partituras impressas e manuscritas, por terem significações diferentes para uma loja de música. As partituras impressas era música que vinha de fora da Galiza, no entanto as cópias manuscritas podiam ser feitas na própria Corunha. Na descrição das partituras impressas do Arquivo Canuto Berea pusemos o foco nos impressores, por acharmos de utilidade para o aprofundamento na história deste armazém de musica corunhês. Cada obra leva junto ao seu título o correspondente código da cota em que se acha no Arquivo Canuto Berea (ACB) da Biblioteca da Deputação da Corunha. Dados mais concretos sobre cada partitura podem consultar-se no Catálogo do ACB. Anotamos as primeiras estrofes das letras das canções para ajudar à sua identificação, onde se verá que uma boa parte destas letras não resistem uma análise de género, característica que se não as torna hoje atrativas para o canto, sim ajudaria para uma análise sociológica compreensiva da sociedade do século XIX.

1. MÚSICA IMPRESSA NO ARQUIVO CANUTO BEREÁ

1.1. Antonio Romero y Andía (1815-1886)

Noemi. H. Bondonis/V. Borrero. N.º 5. [M-524/19].

Himno de Landáburu. Arr. V. Borrero. [M-646/10].

La napolitana. Polka. Arr. Matías de Jorge. [M-646/14].

El violín del diablo. *Redowa de Salón*. Arr. Matías de Jorge. [M-646/14].

Schotisch. Arr. Matías de Jorge. [M-646/14].

Sinfonía de la ópera Nabucodonosor. G. Verdi/A. Rubira. [M-646/8],

Método de solfeo abreviado, Tomás Damas. [M-295/15],

Viva er mosto! Manuel Sanz. N.º 1. [M-203/1].

Pot-pourri. Nabucodonosor. G. Verdi/P. Tonassi. [M-524/18].

Estas oito obras foram publicadas por Antonio Romero no seu local da rua Preciados, n.º 1 em Madrid. Este é o endereço correspondente ao quarto local do músico e impressor, que trabalhou entre os anos 1863 e 1883. Gosálvez (1995, p. 175) aponta que até 1866 as partituras costumavam incluir a inscrição "antes Arenal, 20", em referência ao endereço do local anterior. Estas oito obras não levam essa inscrição, motivo pelo que podem ter sido impressas por Romero a partir de 1866.

Por outra parte, Celsa Alonso descreve a coleção que publica em 1868 outro impressor madrilenho, Casimiro Martín, chamada *Álbum jitanesco, canciones del género flamenco, con acompañamiento de piano ó de guitarra*, em que a primeira obra é *Viva er mosto!* de Manuel Sanz (Alonso, 1998, p. 354). A nossa é uma reimpressão de Antonio Romero feita em 1876 que contém um carimbo da Casa Dotésio com dois endereços, um de Bilbao na rua María Muñoz, 8, e outro de Santander na rua Blanca, 34. Segundo Gosálvez (1995, p. 150-151) o endereço de Santander data-se entre 1890 e 1896, é possível que a partitura fosse vendida a Canuto Berea entre essas datas.

Valentín Borrero foi um guitarrista ativo durante a segunda metade do século XIX, autor dos arranjos de duas das obras publicadas por Romero e uma terceira publicada por Casimiro Martín, presentes no ACB. Delas frisa Suárez-Pajares (1999b):

Estas obras, según indica Prat, se inscriben en los subgéneros mencionados por él e igualmente es acertado su juicio sobre los aires danzables. En general, estas obras demuestran un conocimiento de la técnica instrumental, aunque carecen de inventiva individual; se trata fundamentalmente de arreglos, cuya validez a mediados del S. XIX es necesario reivindicar, ya que precisamente a través de estos arreglos se consiguió el enorme desarrollo que experimentó la técnica de la guitarra en esos momentos.

Borrero adapta os dois hinos patrióticos para guitarra que se conservam no ACB, um deles publicado por Romero, o *Himno de*

Landáburu, e o outro publicado por Martín, o *Himno de Tabuena*. No primeiro caso, é possível que se trate do oficial Mamerto Landáburu Uribe (1791-1822) do que Gil (1975, v. I, p. 666-667) traça uma breve biografia e diz que depois da sua morte em 1822: "enseguida aparecerá una canción patriótica, tit. *La Voz de Landáburu*". O próprio Gil dá conta da *Sociedad Landaburiana*, que se organizou em torno da figura deste militar madrilenho. O segundo caso pode ser o do Tenente Coronel Francisco Tabuena (Peiró, 2008, p. 177), também militar que lutou na guerra contra os franceses. Estes dois hinos vêm a completar os achados no denominado por nós Caderno do Francês, do Museu de Ponte Vedra.

Matías de Jorge Rubio, autor de três das obras pertencentes ao Arquivo Canuto Berea, publicadas no mesmo fólio e postas à venda por 4 reais, foi um destacado professor e guitarrista dedicado também aos instrumentos de plectro que exerceu a sua atividade em Madrid na segunda metade do século XIX. Suárez-Pajares (1999f) assinala a sua colaboração em *El Guitarrista Moderno* e destaca o seu método para guitarra publicado em 1860, com interessantes indicações sobre o rasgado. Rey e Navarro (1993, p. 142-143) calificam-no de "Profesor de música e instrumentista" e nomeiam o seu método de bandurra publicado em 1862 e os estudos para bandurra de 1865. Da relação das suas obras e da datação aproximada das partituras deduz-se que Matías de Jorge Rubio exerceu a sua atividade musical como produtor de música para guitarra e bandurra durante a segunda metade do século XIX. Oferecemos uma listagem cronológica das suas obras baseada nos dados fornecidos na BNE, nos do DMEH e completando com os pertencentes ao Arquivo Canuto Berea. A seguir vai a informação recolhida do catálogo da BNE:

Nuevo método elemental de cifra, para aprender á tocar por si solo la guitarra con los últimos adelantos hechos en este sistema, 1860, 2 ed.

Modo práctico para aprender el rasqueo de la guitarra, 1860.

Novísimo método de bandurria, 1862, 3 ed.

Método de bandurria por cifra, 1862.

La graciosa: danza habanera para guitarra; La guasona: danza americana para guitarra, 1862.

24 grandes estudios para bandurria, 1865, 2 ed. e 1 nova edição em 2005.

Pan y toros zarzuela en tres actos de F. Asenjo Barbieri, 1865.

Danza habanera de José Conde, 1866.

Nuevo método breve y completo de solfeo, 1870.

Método fácil de guitarra dedicado a los aficionados, 1870, 2 ed.

Ojos negros y ojos azules: jota estudiantina de C. Oudrid, 1874.

Introducción y jota aragonesa, 1875.

Tema con variaciones en mi menor; 24 grandes estudios (Selección), 1998.

A estas obras há que acrescentar os dados do DMEH:

Zapateado.

El punto de la Habana.

Fandango rasgueado sencillo.

Rondeña o fandango.

Seguidillas.

Mollares de Sevilla.

Las rondeñas.

El vito.

El olé (jaleo).

El negro Martín (Tango de Zabalza).

Fandango.

Introducción y jota con cantos y variaciones.

Polka, redowa, schotich.

As últimas da listagem podem ser as três presentes no Arquivo Canuto Berea, arranjos de música operística ou de balé postos para guitarra: 1. *La Napolitana. Polka*. 2. *El violín del diablo. Redowa de Salón*. 3. *Schotisch*. O catálogo da UME (Acker, 2000, p. 321) indica o número de prancha A.R. 2944 para as três obras, o que se corresponde com o ano de 1874 (Gosálvez, 1995, p. 177). *El violín del diablo* era um balé italiano de Felis e Saint-Léon, estreado sob o título de *Tartini il violinista* em Veneza, no ano de 1848, e popularizado em Paris em 1849 por Pugnì sob o título *Le violon du diable* (Letellier, 2012, p. xii). Ele foi estreado e publicado o seu libreto em Madrid sob

o título de *El violín del diablo* em 1851 (Lombardi, 2007, p. 72). Não pudemos comprovar se esta música responde ao balé. Os balés foram no século XIX uma fonte inesgotável, como as óperas, de música para guitarra. Mais para a frente ver-se-á uma adaptação do balé *Ondine* de Cesare Pugni, compositor italiano autor de mais de 100 balés dos mais famosos e espalhados durante o seu tempo.

Do guitarrista Antonio Rubira, que como outros guitarristas vistos nesta tese viajou à América Latina, explica Prat (1934, p. 274):

Destacado ejecutante guitarrista y compositor español. Brilló como eximio virtuoso, al comenzar la segunda mitad del siglo XIX. Arcas y Parga, devotos admiradores de Antonio Rubira, se sintieron atraídos por la sublimidad de su pulsación y creyeron descubrir en este artista un don sobrenatural. En su época se le publicaron varias composiciones, muchas de ellas fantasías sobre óperas. Luego también "Valses fantásticos", "El Aniversario" y un "Estudio" de arpeggio, muchas veces reeditado por su sencillez y agrado. Por fin recordaremos que Antonio Rubira, de noble abolengo, fué el maestro de los guitarristas hoy radicados en La Plata, Francisco González y Carlos Canaveri (padre); éste recibió sus enseñanzas durante el tiempo que estuvo en la Argentina, a mediados de 1881-84, en cuyo año Rubira regresó a su patria.

Esta informação tem causado paixão por achar o verdadeiro autor do estudo de harpejo conhecido como "Romance" Anónimo. Vários autores enfrentaram nos últimos anos a tarefa de contrastar as diferentes edições da peça no século XX. Esse estudo coletivo levou a esclarecer em grande parte, ainda que não completamente, o mistério da composição da peça e a aprofundar na figura de Antonio Rubira como um possível autor.

Suárez-Pajares dá notícia da partitura que se conserva no Arquivo Canuto Berea, *Sinfonia de la Opera Nabucodonosor del Maestro Verdi puesta para guitarra por Antonio Rubira*, uma das três obras de Rubira contidas na coleção de música para guitarra editada por Antonio Romero, *El guitarrista moderno, repertorio escogido de música de ópera y de baile arreglada para guitarra sola*. Ademais de Nabuco, nessa coleção estavam *Tango de la zarzuela "Marina"* e a valsa *El aniversario*. A obra presente no ACB consta de 10 páginas a

conterem três tipos de numerações: O que parece ser o número de prancha: 38, a numeração das páginas de uma coleção maior, do 81 ao 90, e a numeração propriamente das páginas da obra, da 1 à 10.

A BNE data o Nabuco de Rubira em 1874 porque no exemplar de que dispõe, que pode consultar-se na Biblioteca Digital Hispánica, o número de prancha (2910) pertence a esse ano segundo a datação de Gosálvez Lara. O dado não concorda com o endereço do editor que figura na partitura, a rua "Capellanes, 10" que, segundo Gosálvez, funcionou entre abril de 1884 e 1897. A partir de 1886 a casa passou a chamar-se Casa Romero por morte de Antonio Romero em outubro desse ano. É possível que a obra conservada na BNE seja uma reedição dos herdeiros de Romero após o seu falecimento. No caso do nosso exemplar, o endereço do editor, que figura na primeira página, é anterior (rua "Preciados, 1") o qual concorda com a data de 1874, ainda que é impossível confirmá-la por carecer do número de prancha completo. Seguindo Gosálvez Lara, a possível datação da obra está entre os anos 1866 e 1883. O *Boletín de la Propiedad Intelectual* (Iglesias, 1997, p. 277, n. 7411) indica o ano de 1875. A obra de Rubira é uma longa fantasia sobre motivos da ópera de Verdi, com interesse técnico e musical e mesmo com passagens virtuosísticas que elevam o nível de exigência interpretativa. Rubira realiza uma transcrição muito fiel. A redução contém todos os elementos relevantes da partitura orquestral e conforma uma obra que para a sua interpretação reclama uma boa dose de virtuosismo.

A respeito da obra de Tonassi, *Pot-pourri sobre motivos de la opera Nabucodonosor, compuesta para guitarra por P. Tonassi*, é uma atribuição nossa a Antonio Romero, dado que não figura o nome do editor. Baseamo-nos na tripla numeração que se aprecia na partitura, a qual já tem aparecido na *Sinfonia* de Antonio Rubira e também na canção *Viva er mosto!* de Manuel Sanz, todas publicadas por Romero. A tripla numeração consiste em:

1) Número de página da obra, normalmente na parte de cima, podendo ser à direita ou à esquerda.

2) Número de página da coleção, normalmente na parte de baixo, à direita.

3) Número de prancha, normalmente na parte de baixo e centrado.

O número de página da coleção vê-se claro no exemplar do ACB de *Viva er mosto!*, já que sabemos que pertence à coleção intitulada *Álbum Jitanesco*, da que é o número 1, portanto, a primeira obra em ser impressa é a que tem o paginado da obra coincidente com o paginado da coleção. Nas obras seguintes esses dois números não coincidem. Acontece com a *Sinfonia* de Rubira e o *Pot-pourri* de Tonassi, ambas sobre a mesma ópera de Verdi. Em ambos os casos os números de página da coleção não coincidem com os números de página da obra. Da consulta ao catálogo da UME (Acker, 2000, p. 568) depreende-se que o número de prancha é A.R. 2938, o que segundo as tábuas cronológicas do editor corresponde-se com o ano de 1874. A sinfonia de Tonassi começa igual que a de Rubira, ainda que sensivelmente mais reduzida, contém elementos técnicos virtuosísticos e resulta igualmente interessante.

As primeiras estrofes de *Viva er mosto!* na partitura conservada no ACB:

Viva er mosto! prendia mia!
que nos da tanto poer.
Borracho tengo yo é ser
pa que yore la alegria.
Que calia! Que cruesa!
á tó un regimiento embisto
cuando la sangre de Cristo
se encarama en mi cabeza.

1.2. Bernabé Carrafa y Carvajal (?-1859)

El punto de la Habana. [M-200/12].

El playero. Mariano García. [M-200/13, M-613/65].

Canción de la Corina. [M-200/10, M-613/87].

El Atrevimiento feliz. F. M. (Federico Moretti) [M-200/1, M-613/54].

El Currillo. Canción andaluza. R. C. (Ramón Carnicer) [M-200/9, M-613/89].

La Granadina. Canción andaluza. L. (Luis) Cepeda. [M-200/11, M-613/96].

Las quejas de Maruja. Fernando Sor. [M-200/6].

As sete obras têm a marca B. C., correspondente a Bernabé Carrafa. Segundo Gosálvez (1995, p. 145) é entre os anos 1831 e 1859 que Carrafa imprime com o nome de "Bernabé Carrafa", portanto essa é a acotação aproximada das datas em que as partituras foram impressas.

El playero, M-200/13, de Mariano García, é a partitura completa editada para voz com acompanhamento de guitarra e piano. Na dedicatória o autor reafirma a amizade com José Cagigal, jovem cantor da época (Alonso, 1998, p. 178). Em M-613/65 acha-se uma cópia manuscrita das partes para voz e guitarra. Esta obra foi publicada dentro da coleção *Album Lírico ó Coleccion de doce canciones jocosas y sérias con acompañamiento de piano ó guitarra, compuestas por varios profesores*, anunciadas por Carrafa em 1842 (BBEE, 1843b, p. 91). As doze obras de que se compunha eram: 1. *La Gitanilla*, cancion jocosa, por Carnicer. 2. *Una sombra*, séria, por R. B.3. *El canto del marino*, semi-séria, por F. B. 4. *El último adios*, séria, por Ducasi. 5. *La barcarola*, letrilla de Ochoa, semi-séria, por Ciebra. 6. *El gitano*, jocosa, por M. J. M. 7. *La inconstancia*, séria, por La Hoz. 8. *El centinela*, jocosa, por Allú. 9. *Doña Blanca de Navarra*, séria, por Sobejano. 10. *El soldado*, jocosa, por Cepeda. 11. *El playero*, jocosa, por M. Garcia. 12. *La compasion*, séria, por La Hoz. Desta coleção, no ACB conservam-se todas sendo que as de Ciebra e Sobejano se acham no fundo Valladares. A letra das primeiras estrofes da partitura conservada no ACB:

Hasia donde vas gachona
a vender sandunga y garbo
derramando tentaciones
con tu cuerpo resalao.
Sepas ya si no lo sabes
que por esa sal me muerdo...
El Playero! quién llamó?
No tendrás uno siquiera
retrechera!
que te adore más que yo.

El atrevimiento feliz é uma obra de Federico Moretti que ajuda a completar o seu catálogo. Está editada para voz com acompanhamento de guitarra ou piano e representa à perfeição esse âmbito de canção burguesa em que se desenvolviam os guitarristas da primeira metade do s. XIX. A letra, que não resiste uma análise de género atual, das primeiras estrofes:

Quieto Señor mio
no hai que hacerme cosquillitas
esas manos cruzaditas
como quien en misa está.

Dale bola que pesado,
Jesús que hombre tan maldito,
mire Usted que dare un grito
y la doncella vendrá.

Si la empresa no abandona
mi rigor ablandará.

El punto de la Habana aparece publicado no *Cuaderno de Canciones Españolas* transcrito por Suárez-Pajares (Alonso, 1998, p. 191, n. 77). O tema foi incluído no último andamento da *Sinfonía española* para violino e orquestra do compositor francês Édouard Lalo (1823-1892) depois de ter sido publicada em Paris (p. 331). Em Núñez (2002, p. 275) lemos: "Una de las melodías que durante el siglo XVIII más difusión tuvo fue *El Punto de La Habana*". Antes temos visto que Matías de Jorge Rubio tem uma obra do mesmo título. Poderia ele ser o autor desta partitura?. O tema também aparece no cancionero de Núñez Robres (1866) e Julián Arcas compôs uma fantasia intitulada *Fantasía sobre el paño, o sea El Punto de La Habana* que tocou em 1870 (Suárez-Pajares e Rioja, 2003, p. 179). Notemos que Núñez Robres diferencia ambas as canções, as duas presentes no seu cancionero. Sobre a obra de Arcas afirma Rodríguez (1993, p. 232): "El tema popular es una Petenera, y Arcas realiza sus variaciones melódicas y rítmicas. El tresillo de semicorchea trata de imitar una manera popular de interpretar ciertas piezas del flamenco". Para Rodríguez não é "lógica" a substituição do 3/4, típico da *petenera*, pelo 6/8 da que ele denomina 'segunda variación' da peça. Na realidade, Arcas constrói sobre o tema original em 6/8 um tema com

variações que logicamente mantém o compasso original. Além disso, acrescenta uma Introdução e um Final em 3/4. Para mais reflexões sobre este *punto* veja-se o comentário no fundo Fernando de Torres Adalid. A letra:

Si te vas a comprar paño
no te fies de la muestra
que la muger bien compuesta
por dentro trae el engaño.

Cancion de la Corina foi publicada em Madrid por Wirmbs, com acompanhamento de piano e guitarra, ca. 1825. A partitura completa do ACB (cota: M-200/10) é a prancha de Wirmbs comercializada por Carrafa. Há no ACB uma cópia manuscrita das partes para voz e guitarra, M-613/87. Guarda certo parecido melódico e harmónico com a obra que se acha no livro de Luisa Bouchy (Puget, ca.1830). Ambas as duas estão em Ré M e 4/4. As letras são diferentes e os acompanhamentos, ainda com alguma semelhança, não são iguais nem copiados um do outro. A letra:

De mis dichas no existe memoria
solo queda a mi lado un amigo
pero al menos el será testigo
del dolor que me has hecho sufrir.

Con tu Esposa inocente disfruta
las caricias que en mi despreciaste
dime Osvaldo por que me dejaste
ah Corina tu debes morir.
si si si si!

1.3. Bartolomé Wirmbs

Boleras del jopéo. Pablo Bonrostro. N.º 3. [M-613/32].

El nuebo serení. Ramón Carnicer. Colección general de canciones españolas y americanas. N.º 12. [M-200/8, M-613/56].

El landun. Colección general de canciones españolas y americanas. N.º 16. [M-200/14, M-613/51].

La perseverancia. José Balducci. [M-467/22, M-613/68].

Os números 2 e 3 pertencem à *Colección general de canciones españolas y americanas* que Wirmbs começou a imprimir em 1824 e a vender em janeiro de 1825 (Alonso, 1998, p. 95). Ambas contêm indicação de metrónimo e são de semelhantes características tipográficas. Pelos números de prancha é possível datá-las em 1825, no caso de *El Landun*, também aparece o endereço do editor, rua Hortaleza, 37 (Gosálvez, 1995, p. 192-193). Mais diferente é a primeira obra, *Boleras del Jopeo* do Pablo Bonrostro, que parece anterior às outras duas também na sua tipografia. Primeiras estrofes da canção *El nuevo serení*:

Mas gente mata mi chulo
con su mirar nada mas
que otros chulos matando
con sables y con puñal.

Con el serení
a mi chulo le vi
de venir por los callejones
platicando con cuatro gachones
y eran de marina
Ay Jesús que tropa tan endina.

Primeira estrofe da canção *El landun*:

Buela pensamiento y dile
al dueño que tengo ausente
que entre mortales congojas
espiro ya de no verle. Ay.

Alonso (1998, p. 41-42, 57, 104 e 105) menciona *El Jopeo* e as *Seguidillas del Jopeo*. As seguidilhas aparecem na BNE (cota MC/4198/41), no livro de José Lidón (1748-1827) intitulado *Seguidillas con acompañamiento de forte piano*. No caderno de Lidón a obra leva o título de *Seguidillas del Jopéo*. Como vem sendo habitual, entre ambas as peças há diferenças. A da BNE está em Sol M e Sib M, o acompanhamento está só para piano e não tem introdução nem passagens instrumentais intermédias. A conservada no ACB e publicada por Wirmbs está em Lá M e Dó M, tem linha de piano e de

guitarra, tem introdução, passagens intermédias, e alguns elementos melódicos diferentes, além da letra que também difere. Contudo, não há diferenças tão grandes que possa afirmar-se que se trata de obras diversas. São a mesma obra com títulos, tonalidades, acompanhamentos e alguns giros melódicos diferentes. Estas boleras de Bonrostro levam o número 3, pelo que fariam parte de alguma coleção de Wirmbs ainda não identificada (?). As primeiras estrofes da letra das *Boleras del jopéo* dizem assim:

Le cante á mi gitana
este jopéo.
Viva el ole y el jopéo
ese cuerpo ese jaleo
esa gracia ese meneo
á quien no ha de jonjavar?

La perseverancia é uma canção de José Balducci que, segundo se vê no original conservado no ACB, era vendida nas lojas de Carrafa, Hermoso e Mintegui. Canuto Berea adquiriu o original impresso (M-467/22) e realizou cópias das que se conserva um exemplar (M-613/68). Pelo número da prancha, 800, parece ser obra de Wirmbs ca. 1832 (Gosálvez, 1997, p. 193). Alonso (1998, p. 97) também data a canção nesse ano junto do resto da coleção intitulada *Nueva coleccion de canciones españolas y americanas con acompañamiento de piano-forte y guitarra*, que Wirmbs publicou em Madrid (BNE, cota MC/4199/33). Nessa coleção, além da canção brasileira *Los negritos* de Moretti publicou-se *El amor imaginario* de M. Naya Villar. Também contém uma canção filipina intitulada *La Pampanguita*, cujo título lembra muito o de uma obra do fundo Valladares posta para dois instrumentos melódicos, possivelmente duas flautas ou dois violinos, intitulada *Papanguita* (PV, 84v). Desta coleção acham-se no ACB, além de *La perseverancia* (M-467/22) de Balducci, as canções de Moretti: *La lección* (M-613/99) e *El juramento* (M-613/50). A canção *La Panchita* (M-613/62), que pelo título pareceria pertencente a esta coleção, não coincide com a obra homónima de Moretti. A letra de *La perseverancia* conservada no ACB:

Niega el premio a mi firmeza
yo de amor no mudaré
si de mi cruel te alejas
en ti siempre pensaré
Si!

Esperando que te apiades
mi penar mitigaré
cuanto mas tu me maltrates
tanto mas te adoraré.

1.4. El Anfión Matritense, revista musical, Madrid, 1843

Su memoria. Florencio Lahoz. [M-200/2].

Vals. Florencio Lahoz?

Alonso (1998, p. 198) cita *El Anfión Matritense* como revista de música onde publicam Florencio Lahoz e Mariano García. As iniciais F. N. seguidas de 4.^a [F. N. 4.^a], número de prancha presente nas quatro páginas do caderno, podem descrever um nome de editor ou referir outro dado, como uma catalogação interna da revista. O caderno é um prego a conter as duas obras pelas suas quatro caras, *Su Memoria* (3 caras) e *Vals* (1 cara), e poderia ser um dos suplementos da revista musical *El Anfión Matritense*, semanário publicado em Madrid no primeiro semestre do ano 1843, segundo consta na descrição da Hemeroteca Digital da BNE. Nesta revista também saiu uma boa crítica das obras de Paulina Cabrero Martinez (1822-1893) também presente no ACB.

As obras do *Anfión* são duas composições publicadas num único caderno, a primeira para voz e instrumento acompanhante (piano ou guitarra) e a segunda para guitarra só. O nome do compositor, Florencio Lahoz, figura na primeira página, e supomos que teria realizado tanto a canção sobre a letra de Satorres, quanto a segunda obra, o *Vals* para guitarra só. Lahoz seria um desses organistas, como Mariano Bravo, que publicariam música para guitarra na década de 1840.

No ACB conservam-se mais duas canções deste autor em cópias manuscritas que se comentarão mais para a frente. As primeiras estrofes de *Su memoria*:

Cual la rosa que guarda en su seno
de la aurora el rocío argentado
á despecho del viento irritado
que su caliz gentil desojó.

Asi el alma entre llantos y penas
mústia ya sin aliento ni vida
guarda siempre una imagen querida
cual memoria del bien que perdió.

1.5. Louis Ernest Dotésio Paynter (1855-1915)

Petenera. F. Cimadevilla. [M-708/15].

Sueño de Rosellen. Julián Arcas. [M-708/9].

Uma *Petenera* de Francisco Cimadevilla (1861-1931) figura recolhida no catálogo da UME com as seguintes indicações (Acker, 2000, p. 156): "4755. *Petenera*. Casa Dotesio, ed. (10143). Partitura. Plantilla: gui. C-5995/109". E também está recolhida na BNE (cota: MP/213/49) dentro da coleção *Álbum flamenco: colección de cinco piezas para guitarra* a conter também uma *Granadina*, *Sevillanas*, *Tango* e *Guajiras*. A do ACB é uma versão arranjada para voz e duas guitarras. A primeira estrofe da letra no ACB:

Quien te puso petenera
no te supo poner nombre
pues debio de llamarla
perdicion de los hombres.

Na partitura de Julián Arcas *Sueño de Rosellen*, transcrição para guitarra do *Rêverie n.º 1 op. 31* do pianista francês Henri Rosellen (1811-1876), estão reunidos os sinais do percurso histórico através de cinco editoras de música: A prancha é de Casimiro Martín Bessièrès (1811-88), francês estabelecido em Madrid e autor da primeira edição da obra em 1852 (Suárez-Pajares e Rioja, 2003, p. 41). Em 1873 Martín vendeu o seu catálogo de partituras a Enrique Villegas, editor madrileno que três anos depois, em 1876, traspassou a titularidade do seu negócio a Pablo Martín Larrouy (filho de C. Martín Bessièrès), quem por sua vez foi absorvido em 1900 pelo também

francês Louis Ernest Dotésio (1855-1915), e finalmente em 1914 as obras passam à Unión Musical Española (1914-1990) como continuação do negócio da Casa Dotésio que tinha vindo a falir pelas dívidas contraídas no seu ambicioso processo de expansão comercial (Gosálvez, 1995, p. 149). Finalmente, a partitura deve chegar ao negócio de Canuto Berea já entrado o século XX, depois da fundação da UME em 1914.



Im. 452, cdlix e cdlx: Pormenores de Sueño de Rosellen de Arcas. ACB.

A LA SEÑORA DUQUESA DE COIGNY.

SUEÑO DE ROSELLEN

Arreglado para Guitarra
por
JULIAN ARCAS.

Propiedad.

Mod^{lo}

Piu lento e pesante

rallent

Andantino.

cres. cen do. riten in tempo

cres. cen do

dimin. accelle

in tempo

S. A. Casa D'edición, Madrid Bilbao.

c. n. 210

Tous droits d'exécution et de reproduction réservés.

Im. 453: Primeira página de Sueño de Rosellen com as marcas das diversas edições. Arquivo Canuto Berea.

Esta seria, portanto, a partitura impressa por Casimiro Martín, que vendia o seu filho Pablo Martín, que mais tarde passou à Casa Dotésio e, finalmente, à Unión Musical Española para chegar ao comércio de Canuto Berea.

1.6. Casimiro Martín Bessières (1811-1888)

Himno de Tabuenca. Arr. V. Borrero. [M-646/11].

É a terceira das obras de Valentín Borrero que se acham no ACB, as outras duas foram publicadas por Antonio Romero, que já temos comentado.

1.7. Santiago Mascardó

Paso Stirio. La Ondina. Por T. D. [Tomás Damas] [M-524/21, M-650/18].

O balé *Ondine* ("ondina": sereia) foi composto pelo italiano Cesare Pugni (1802-1870) sobre o libreto baseado na obra homónima do escritor Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843) e estreado em Londres, em 1843 (Au, 1978) e em Madrid em 1845 (Plaza, 2013, p. 273). Já comentamos *El violín del diablo* [*Le violon du diable*] que resulta ser um outro balé. Estes dois unem-se aos outros balés achados nos fundos galegos: *El lago de las Hadas* e *La linda Beatriz*, este último no Álbum de Fernando de Torres Adalid.

No catálogo da UME não se acha esta obra de Tomás Damas (1825-1890), mas sim aparece um registo com parecido título atribuído ao autor e guitarrista Aquilino García, pelo número de prancha talvez publicada em 1872 (Acker, 2000, p. 231): "7150. Paso estirio. En el baile La Ondina. Antonio Romero, ed (A.R. 2343). Partitura. Plantilla: gui. Notas: Bailada por la señora Guy Stephan y el Sr. Petipa.". No *Boletín de la Propiedad Intelectual* também não aparece o registo desta obra entre as de Tomás Damas.

No ACB há uma outra obra baseada no mesmo balé, um *Galop* arranjado para guitarra por M. Bravo [Mariano Bravo].

O mestre de balé francês Marius Petipa, junto com a famosa bailarina Marie Guy-Stéphan (1818-1873), que trabalhou na Espanha nos meados do século, estrearam *La Ondina* em 30 de junho de 1845 (Plaza, 2013, p. 273). Nessa altura a fama dos balés no Teatro Circo tinha adquirido grande força e cada estreia era um sucesso. Daí que os guitarristas Tomás Damas, Aquilino García e Mariano Bravo tivessem realizado os seus arranjos sobre diversos motivos musicais deste balé. Aliás, como informa Plaza (2013, p. 298):

Una realidad que la prensa diaria desmenuzaba de una forma más precisa, destacando los pasos que el público con sus insistentes aplausos solicitaba ver repetidos de cada uno de estos ballets, y que no eran otros que el Jaleo de Jerez o la mazurka en *El diablo enamorado*, la redowa, las manchegas o el paso del espejo de *Farfarella* o el paso *stirio* de *La Ondina*.

No Álbum de guitarra de Fernando de Torres Adalid, além de uma cópia exata deste original há mais obras sobre motivos de outros balés, reflexo da importância que este género teve tanto no ambiente musical quanto na conformação do repertório guitarrístico dos meados do s. XIX. Suárez-Pajares (1999c) nomeia as seguintes obras de Tomás Damas que foram impressas por Mascardó: *Jota y danza de los enanos*, 1868; 6. *Fandango brillante con variaciones*, 1871; 7. *Amor paterno! andante y scherzo*, 1871; 8. *Variaciones sobre el canto religioso Sacris Solemnis*, 1871; 9. *La azucena*, 1871; *Marcha de la Manolera de la zarzuela "Pan y toros"*, 1871; *Jota de la zarzuela "La flor de Aragón"*, 1872; *Nuevo método de guitarra*, 1869; *Método de solfeo abreviado con acompañamiento de guitarra*, 1874. Além disso há que acrescentar a obra do ACB: *Paso Stirio en el baile La Ondina para guitarra*, por D. T. D. [Tomás Damas], gravada e publicada por Mascardó.

1.8. Bonifacio [Sanmartín] Eslava (1829-1882)

Sinfonia en la Opera La prova d'un opera seria. Giuseppe Mazza. [M-646/6].

O endereço que aparece na partitura, "Ancha, 9, Madrid", indica que foi editada entre os anos 1861 e março de 1868 que foi o tempo que Bonifacio Eslava se registou nesse endereço. Na primeira página tem um número que parece o da prancha: 4037, e uma letra B., como se faltasse o E. de Eslava, que aparece, com efeito, na terceira página. Contudo, Gosálvez (1995, p. 155) adverte de que as partituras deste editor "no suelen tener números de plancha y cuando éstos figuran tampoco parecen servir para construir series cronológicas seguras (entre otras cosas porque el editor acostumbraba a dar el mismo número a distintas obras)".

Segundo o *Boletín de la Propiedad Intelectual* entre 1865 e 1870, Echevarría e, depois, Mascardó publicaram várias obras [as núm. 1234-1236, 1251-1253, 1693] sobre o *Campanone* de Mazza (Iglesias, 1997), o pode dar ideia da moda desta obra nessas datas. A peça do ACB é uma adaptação para guitarra da abertura da ópera de Giuseppe Mazza estreada na Itália em 1845. Desconhecemos o guitarrista autor da adaptação. Poderia ser Tomás Damas? No catálogo da UME figuram dois registos sobre a obra *Campanone*, o segundo deles para guitarra, arranjo da autoria de Tomás Damas e publicado em 1872 (Acker, 2000, p. 393): "12388. *Campanone*. Sinfonía. Adaptador: Damas, Tomás. Antonio Romero, ed (A.R. 2569). Partitura. Plantilla: gui. M-15025.1/260. V. a. FRONTAURA, Carlos". No *Boletín de la Propiedad Intelectual* (Iglesias, 1997, p. 274) regista-se a mesma obra com o n.º 7.333, arranjada também por Tomás Damas, com prancha A. R. 2560.

Figura também no catálogo da UME o registo da zarzuela gravada por Casimiro Martín e publicada pela Casa Dotésio em 1865 (Acker, 2000, p. 227): "7029. *Campanone*. Zarzuela en 3 actos. Casa Dotesio, ed (CM 1692-98). Partituras. Plantilla: V, p. Contenido: 2 Cavatina; 3 Dúo; 4 Cavatina; 8 Dúo; 12 Aria; 13 Dúo; 15 Rondó. F-8652-8/156".

Campanone é a adaptação em 3 atos da ópera italiana *La Prova d'un Opera Seria* de Giuseppe Mazza (1845), cujo libreto foi publicado em Madrid em 1858, na imprensa de José Rodríguez (Factor, 9). Em 1905 voltou-se a representar, ainda mais reduzida, sob o título "El Maestro Campanone", no Teatro Cómico de Madrid. A

ópera de Mazza tem um percurso de quase duzentos anos que foi estudado por Andrew Lamb (2010) no seu artigo *Two Hundred Years of Maestro Campanone*.

1.9. José María Llobet (Musical Emporium)

Minueto. Miguel Mas. [M-524/15].

O negócio dedicado à guitarra de Josep Maria Llobet fundou-se em Barcelona, no ano 1900, e fechou as suas portas no final do ano 2014 por causa da LAU, lei que impunha uma subida dos alugueres que a loja não conseguiu acompanhar. Josep Maria Mangado (1998, p. 190) dá notícia da publicação nesta editora da obra *Minueto*, entre outras de Miguel Mas, antes de 1910. Portanto entre 1900 e 1910 é o período em que pode ser datada esta publicação. A obra está dedicada ao guitarrista, aluno de Mas, Juan Nogués Pon (Mangado, 1998, p. 185-195).

1.10. León Lodré

Primera Tanda de Rigodones (Norma). Por A. G. [Aquilino García?] [M-646/15].

A respeito deste editor Veintimilla Bonet (2002, p. 210) explica que:

El primer aprendiz de Wirmbs fué León Lodre que el año 1822 montó un taller de grabado y estampado con sólo una prensa en la Cuesta de Santo Domingo. En 1829 estableció Lodre el primer almacén de música en Madrid en la Carrera de San Jerónimo, 13, local que ha permanecido dedicado al comercio musical hasta nuestros días. Hasta este momento la música se expendía en las librerías de Mintegui (Carrera de San Jerónimo), y de Hermoso, frente a las gradas de San Felipe el Real. Poco tiempo después, Lodre abriría otro almacén de música en la calle de Gorguera. León y José Lodre (1829-1904), serían la única firma que se inició antes que la de Romero y se mantendría hasta justo después de su desaparición. Tuvo siempre la sede principal de su comercio en el

local en Carrera San Jerónimo, 13. En 1834 José vendería sus existencias a su hermano León y posteriormente finalizarían en manos de Romero.

Notar que na partitura aparecem nomeados os lugares de venda: "los almacenes de música de Hermoso y Lodré", o que dá a entender que a datação da obra terá de coincidir numa época em que ambos os lugares estavam ativos. A loja de A. Hermoso desaparece ca.1848, portanto a data de publicação terá de ser anterior (Gosálvez, 1995, p. 67). O autor da obra, nomeado como A. G., poderá ser Aquilino García do qual informa e opina Prat (1934, p. 138):

García, Aquilino.- Guitarrista y compositor español. Actuó en Madrid como maestro y ejecutante en la segunda mitad del siglo XIX. Produjo varias composiciones, en su mayoría del género folklórico español; algunos bailables y adaptaciones de fragmentos de óperas, nada interesantes desde el punto de vista musical, pero bien a propósito para humildes amateurs. Ellas fueron publicadas en distintas editoriales y después las reunió Luis Dotesio, en número de veinticinco.

No catálogo da UME regista-se uma *Tanda de rigodones de Norma*, de Aquilino García (Suárez-Pajares, 1999m), mas não pudemos comprovar se se trata da mesma obra. Nos fundos de Fernando de Torres (Corunha) e de Pintos Fonseca (Ponte Vedra) acham-se mais obras possivelmente de Aquilino García.

1.11. M. G. Manuel González?

Gran Galop. Lago de las Hadas. M. Bravo. [M-524/20].

Gran Vals. Lago de las Hadas. M. Bravo. [M-355/23].

La Perla. Gran Galop. N. Coste. [M-355/22].

Galop del Diablo. G. Tutsch. [M-355/11].

A primeira partitura contém como marca do editor unicamente duas letras: M. G. Com esses dados, Gosálvez (1995, p. 202) permite interpretar dois nomes: Manuel González e Manuel Giménez. O primeiro estaria ativo em Madrid na primeira metade do século XIX e

o segundo, na segunda metade. Pelos dados que pudemos obter sobre ambos os editores, pelo tipo de obra editada e as datas de estreia da ópera e do balé, inclinamo-nos por Manuel González, sem desbotar a outra hipótese. No BPI (Iglesias, 1997) achamos vários impressores de apelido González, mas nenhum deles é M. Há um J. de M. que, pela sua produção, não nos parece o mesmo que o do ACB.

Il lago delle fate é uma ópera italiana com música de Carlo Coccia e libreto de Felice Romani que foi estrada em Turim em 1841. O balé *El Lago de las Hadas* estreou-se o 21 de dezembro de 1843 no Teatro Real de Madrid (Plaza, 2013, p. 235). A protagonista era a famosa dançarina parisina Marie Guy-Stéphan, da que já temos falado, recém chegada à cidade em outubro desse ano. Se esta partitura para guitarra fosse gravada pelo impressor Manuel González, achamos que teria de ter sido pouco depois da estreia do balé. Casares (1994, p. 131) e Alonso (1998, p. 358) situam um bailarino chamado Manuel González nos meados do século. Assim, M. [Mariano?] Bravo, de quem estas duas peças são a primeira notícia que temos, revela-se como um guitarrista conhecedor do ambiente musical e do teatro madrileno. Somente temos estes dois arranjos conservados no ACB, feitos para o amadorismo guitarrístico da época. O *Galop* vai precedido de uma introdução. A obra *Gran Vals*, de tempo Allegro, é outra das partes do mesmo balé, escolhidas possivelmente pelo seu sucesso, dado que o balé foi interpretado numerosas vezes até ao mês de março de 1844 (Plaza, 2013, p. 235). As duas são peças solventes e bem construídas no estilo operístico da época. O *Gran Vals* não contém marca de edição, mas pela tipografia, o tamanho e disposição no papel, e a relação direta com o balé da obra anterior pensamos que deve tratar-se do mesmo editor.

As obras de Coste e Tutsch mantêm a mesma estrutura tipográfica e a mesma temática musical que as anteriores atribuídas ao editor Manuel González. Por isso datamo-las igual e tratamo-las como pertencentes a um grupo de quatro obras publicadas por este editor. Ambas são de autores bem conhecidos na época. A primeira não figura entre a relação de obras de Napoleon Coste recolhida pelo dicionário Grove (Stenstadvoll, 2001) que compôs música vocal e de câmara, e é um dos mais famosos alunos de Sors, cujos estudos,

variações e fantasias constituem boa parte do reportório romântico para o nosso instrumento. O galope *La Perla* poderia ser, como tantas desta época, uma obra musical que se tornou famosa pela sua aparição nos teatros. A partitura editada indica que é um arranjo de Coste. Ao estarem incluídas nas obras teatrais, ou também ao virarem óperas ou balés, as danças adquiriam um interesse maior. O tema da pérola foi tratado na primeira metade do s. XIX. Como exemplo vejam-se duas obras de teatro publicadas em torno ao ano de 1844, mesma datação que a obra de Coste: *La Perla de Saboya* e *La Perla de Barcelona*. A primeira, cujo título completo é *La gracia de Dios ó La perla de Saboya*, está adaptada de uma obra de teatro francesa de Adolphe d'Ennery (1811-1899) e foi publicada em Valência por Cabrerizo. Pode ver-se um exemplar na BNE (cota: T/10392). A segunda conserva-se em manuscrito na BNE (cota: MSS/14551/6).

A ampla produção musical de Georg C. Tutsch pode seguir-se nos vários catálogos italianos em linha onde se registam numerosas obras suas, sobretudo valsas e outras danças para piano, publicadas entre 1833 e 1847³⁴². Raffaella Barbierato nomeia-o no seu estudo sobre o flautista de Cremona, Antonio Fontana, amigo de Georg C. Tutsch segundo se depreende das suas cartas. Em nota de rodapé a autora dá a seguinte informação: "11. Georg C. Tutsch, direttore della banda del Reggimento 'Imperatore Francesco' e fecondo compositore di musica per banda, pubblicata in gran quantità a Milano almeno fino al 1848" (Barbierato, 2008). Será este galope "do diabo" uma parte do balé *Tartini il violinista* de Felis e Saint-Léon estreado em Veneza em 1848, e depois popularizado sob o título de *Le violon du diable* por Pugni em 1849?

1.12. Giovanni Ricordi

Secondo Potpourri. Linda di Chamounix. G. Donizetti/P. Tonassi. [M-646/12].

Introduzione e Coro. La Sonnambula. V. Bellini/A. Padiglione. [M-646/5].

³⁴² Consultas feitas no OPAC SBN, *Internet Culturale Cataloghi e Collezioni digitali delle biblioteche italiane*, e *Casa dell'Amore Archivi di Musica Arte e Storia di Cesena* em 21 de julho de 2016.

Son geloso del zeffiro errante. V. Bellini/A. Padiglione. [M-646/7].
 Cavatina d'Elvira. Ernani. G. Verdi/L. Legnani. [M-646/9].
 Primo pot-pourri. Giovanna d'Arco. G. Verdi. [M-524/14].
 Secondo pot-pourri. Ernani. G. Verdi. [M-524/12].
 La danse des souvenirs. L. Caracciolo/G. Bellenghi. [M-524/17].
 La danza delle memorie. L. Caracciolo/G. Bellenghi. [M-198/10].
 Datemi il Core. A. Rotoli /G. Bellenghi. [M-187/1].
 Flora. G. B. Pirani. [G. Bellenghi] [M-646/13].

As seis primeiras obras foram consultadas no catálogo da Casa Ricordi em linha que reúne dados desde o ano 1808 até 1870³⁴³. A catalogação da Ricordi oferece uma fiabilidade alta, dada a ordem e sistematicidade dos seus números de prancha e/ou de registo. Por isso, a datação das outras seis obras responde aos seguintes critérios:

Da obra *La Danse des Souvenirs* a primeira data que figura no nosso catálogo do ACB, 1871, vem determinada pelas datas extremas do catálogo da Casa Ricordi em linha, que não contém esta obra e por isso imaginamos que seja posterior a 1870. A segunda data vem determinada pelo catálogo de Franz Pazdrek (1904, p. 85), que regista esta obra. Na hora de datar *La danza delle memorie* é fundamental a cópia realizada por Javier Pintos Fonseca (ver catálogo) e que deixa as datas possíveis entre 1871 e 1893. Para datar a obra *Datemi il Core*, as datas da obra anterior mantêm-se nesta pela proximidade do número de prancha. Estas duas obras pertencem à mesma coleção *Melodie per Canto ridotte con accompagnamento di Chitarra da Giuseppe Bellenghi*, Ricordi, números de edição 50426 e 50427.

A obra *Flora* é a parte de guitarra acompanhante dentro dum grupo maior. Na contracapa dos *30 studi per arpa*, op. 22 de Angelo Bovio (1824-1909), publicados em Milão em 1866, achamos um catálogo da Ricordi em que se acha *Flora, Polka brillante*, de G. B. Pirani, arranjada para vários grupos de câmara com bandolins:

- para 2 bandolins (ou violinos), mandola e piano,
- para 2 bandolins (ou violinos), mandola e guitarra, 95279,
- para flauta, bandolim (ou violino) e piano,
- para flauta, bandolim (ou violino) e guitarra,

³⁴³ Catálogo em linha da Casa Ricordi: <http://www.ricordicompany.com/it/catalog>.

- para 2 bandolins (ou violinos) e guitarra, 95278.

O número de prancha da nossa partitura coincide com as segunda e última desta listagem. Não é possível consultar no catálogo Ricordi esse longo número (95277-78-79-82-84) que provavelmente se corresponde com todas as formações de câmara que partilham a mesma parte de guitarra, por isso tomamos como data orientativa da publicação de *Flora* a dos estudos de Bovio: ca.1866. Porém, a edição do ACB deve ser posterior a essa data, parece uma reimpressão da Ricordi feita na década de 1890. Se a obra anterior, *Incipriata*, com um número de prancha inferior (94659) foi publicada ca. 1893, é possível que esta edição de *Flora* seja também da mesma época ou um pouco posterior. G. B. Pirani é o pseudónimo que utilizou esporadicamente Giuseppe Bellenghi, o arranjista para guitarra das obras já vistas *La danse des souvenirs* e *Datemi il core*. A letra desta última:

Se gli occhi verso il cielo rivolgete
tutte le stelle fate impalidire,
quando un fiore nel prato raccolgo
tutti fate ingelosire,
e quando attraversate il fiumicello
l'onda vi bacia quel piedino bello.

Felici son le stelle, il fior e l'onda,
datemi il core, o vaga fanciulla bionda.
Felici son il fior, l'onda, le stelle,
datemi il core, o bella fra le belle.
Felici son le stelle, l'onda, il fiore
fate felice me, o datemi il core.

1.13. Tobias Haslinger (1787-1842)

Frohsinns-Salven. Walzer. Johann Strauss. [M-646/18].

Wiener-Früchteln. Walzer. Johann Strauss. [M-646/17, M-646/19].

Waldfrauleins Hochzeits-Tänze. Walzer. Johann Strauss. [M-197/5].

Tobias Haslinger (1787-1842) foi um músico e editor austríaco, nascido em Zell, Alta Áustria, que morou em Viena desde 1810. Publicou obras de Beethoven, o ciclo *Winterreise* de Schubert,

Spohr, Hummel, Mayseder, Moscheles, Carl Maria von Weber, Mozart, Czerny, Clementi e as obras completas de Johann Strauss (Weinmann, 2001). Deste último compositor conservam-se no ACB estas três valsas do primeiro Strauss arranjadas para guitarra. Todas pertencem à coleção *Lieblings-Walzer für Gitarre von Joh. Strauss*, números 74, 75 e 78. Os originais vêm datados no Grove em 1844 e 1844-1845 (Kemp, 2001, p. 477). Ademais, achamos um registo dessa coleção para guitarra, o número 57 com prancha 8656, datado em 1842³⁴⁴. Com base nisto, uma possível datação prudente das nossas obras, com os números de prancha 9556, 9606 e 9686, poderia ser ca.1845.

2. MÚSICA MANUSCRITA E CÓPIAS

Estes manuscritos costumam ser cópias de partituras publicadas, a datação que lhes atribuímos baseia-se na data da partitura publicada, sempre que tivermos acesso a ela. Entendemos que a partir da data de edição da partitura impressa começa o possível período de elaboração e distribuição das cópias feitas à mão. Também consideramos que as datas e lugares de elaboração destas cópias podem ser diversos e não têm por que coincidir com a data e lugar de edição da partitura impressa, por isso a prudência na datação aconselha colocar um "depois de" à data de impressão ou publicação. Exemplo: Se uma partitura foi impressa por Carrafa ca.1832, a sua cópia manuscrita será datada como "depois de 1832".

Além da música operística, sobretudo, italiana existe um fundo amplo de partituras com temas populares espanhóis. Alonso (1998, p. 102) estabelece que a composição deste tipo de canções estava estendida entre músicos de ocupações diversas: "desde organistas y maestros de capilla a músicos militares, guitarristas, cantantes, operistas, instrumentistas de los teatros de la corte, maestros de canto,

³⁴⁴ STRAUSS, Johann Baptist (1804-1849) - *Lieblings-Walzer / für / Gitarre / von / Joh. Strauss. / N° 57 Egerien-Tänze. / Wien, bei Tobias Haslinger k.k. Hof- u. priv. Kunst- u. Musikalienhändler. / Graben N° 618. London, bei Cocks u. Comp. Berlin, bei T. Trautwein. [Price:] 30 x C.M. 8 gr[oschen]. PN T.H. 8656. [1842]. 7 p. Consulta aberta (24/07/2016) na página de Kennet Sparr: <http://www.tabulatura.com/spgupz.htm>.*

compositores de renombre y músicos aficionados", o que explica a diversidade de autores e a profusão de temas populares.

Nell furor della tempeste [M-613/26] é uma cavatina da ópera *Il Pirata* de Bellini, estreada em 1827 em Milão. Achrom-se já reduções para piano em 1830 publicadas por Hermoso (BNE, cota: MP/1940(13)). Provavelmente houve edições impressas com acompanhamento de guitarra e piano, a do ACB pode ser cópia das partes de voz e guitarra, respondendo à demanda corunhesa de música com guitarra. Por isto, a obra poderia datar-se em torno a 1830. As estrofes da letra indicam que sob um único título acham-se duas árias, a primeira é a antedita da Cena II no Ato I, e a segunda, a da letra que começa por "Per te di vane lagrime" na Cena III do mesmo ato:

[Ato I, cena II]

Ascolta...

Nel furor delle tempeste,
nelle straggi del Pirata,
quell' immagine adorata
si presenta al mio pensier.
Come un angelo celeste
di virtude consiglier.

Ma infelice sperar poss'io.
Nulla io spero
e pure io amo e peno.

Ma l'orror de miei pensieri
quest'amor disgombra almeno
eglie un raggio che risplende
nelle tenebre del cor.
La mia vita omai dipende
damogene dall'amor.

[Ato I, cena III]

Per te di vane lagrime
mi nutro ancor, mio bene
speranza mi fa vivere
di possederti ancor.

Se questo avessi a perdere
conforto in tante pene,
ah, non saprei piu reggere,

vorrei la morte allor.
 Mio ben, per te sol vivo,
 ah, sol per te
 e senza di te morrei, mio ven.
 Ah, mio ven per te sì.

La vivandera de Basili deve ser a mesma canção que refere Alonso (1998, p. 341) como *La vivandera andaluza* com letra de Bretón de los Herreros e publicada por Carrafa. Em Alonso (p. 342):

Una canción que muestra el dominio de Basili de aquel lenguaje popularista es *La vivandera andaluza*, que presenta la peculiaridad de parafrasear el *Himno de Riego* en boca de una vendedora ambulante de leche, arenques y anís. La canción se estructura en la típica alternancia copla-estribillo y la música del himno de Riego se evoca en la segunda copla, si bien en la primera se entonan algunos versos del himno con música nueva (ACA, n.º 2). La rima asonante de los pentasílabos del refrán (una playera) facilita la inserción de los versos del Himno de Riego. Basili contrasta copla y estribillo, a través de la armonía, ritmo y tempo. En el refrán (un pregón, otro recurso teatral) explota el poder evocador de la cadencia andaluza (sobre Sol) y los floreos superiores con tresillo en la voz.

Primeiras estrofes de *La vivandera*:

A cuarto la copa
 de leche de anís,
 a tres el cuartillo
 de buen chacolí.
 Que hermosos arenques
 miradlos bullir,
 venid a mi tienda
 muchachas, venid.

La aguadora, dela informa Alonso (1998, p. 341) que fora "escrita expresamente para el Album de la distinguida aficionada la Sra. Antonia Montenegro". Não sabemos se seria para a cantora Antonia Montenegro citada por Moreno (1998, p. 168) e León (2018). A obra de Basili faz parte da comédia-zarzuela *Novio y el concierto*, de 1839,

em que o autor incluiu seis números musicais, entre eles esta canção madrilenha (Alonso, 1998, p. 340). As primeiras estrofes da letra:

Viva Dios y arda Navarra
y arda la guerra cibil
con mi botijo y mi jarra
naide me tose en Madrid.
Otro vasito señora
la Aguadora quien la beve,
fresquita como la niebe.
Señor no me guíñe el ojo
y veva si tiene sed
que no estoy puesta en remojo
para un mueble como usted.

Além das obras de Florencio Lahoz (1815-1868) publicadas na década de 1840 no *El Anfión Matritense*, no ACB conservam-se deste autor mais duas canções para voz e guitarra, em cópias manuscritas. Trata-se de *La inconstancia* [M-613/40] e *Compasión!!* [M-163/84], ambas as duas com música de Lahoz e letra de Francisco Navarro Villoslada (1818-1895). Das duas peças não temos mais notícias do que estas partituras. Sabemos que o guitarrista ligado à Galiza Leopoldo de Urcullu publicou também *La constancia* perto de 1832, na mesma coleção em que aparece *La perseverancia* e outras canções já comentadas. Ignoramos se Lahoz publicaria a sua *La inconstancia* inspirado em Urcullu. Estas obras contribuem a alargar o catálogo de Lahoz, um compositor ainda pouco estudado entre os músicos madrilenos da metade de século. As primeiras estrofes de *La inconstancia*:

Dormida entre flores
está la zagala
del Ybero gala
del valle solaz.
Por más que la mires
esplendida y bella
por Dios huye de ella
que hiere y se va.

As primeiras estrofes de *Compasión!!*:

Pasan días, mi amor se alimenta
con la sombra de efimero bien,
mi amoroso volcan se acrecienta
a la par que tu yerto desden.

Es inutil mi negro despecho
mis sollozos esteriles son,
ya no busco el amor en tu pecho
compasión!! nada más compasión.

A canção andaluza *El jitano* [M-613/42] aparece na partitura manuscrita do ACB assinada por um enigmático J. M. que não parece ser o Mariano García (1809-1869) que regista Alonso (1998, p. 241 e 246) para a canção do mesmo título, publicada por Carrafa em 1844. Não está completa. Deste García conserva o ACB a canção *El playero* publicada por Carrafa. Tampouco sabemos se o letrista do *El jitano* poderá ser Francisco González-Elipe (1813-1868?), autor de várias letras de canções espanholas da época. As primeiras estrofes do *El jitano*:

Es todo el mundo mi tierra
y el empleo a que constante me humillo
consiste en hacer la guerra
a todo el hierro que veo
con fragua y martillo.

Que soy solo y soberano
en el campo y en la ciudad
y tengo io vanidad
en que me llamen jitano.

A canção *Alza pilili*, gaditana, é um exemplo de canção popularizada através do teatro, que se estendeu em várias versões. No blog em linha *Almanaque. Pliegos de cordel, tradición oral, romancero...* (Alm, 2018) achamos uma extensa e interessante informação a respeito tanto da expressão em castelhano andaluz "alza, pilili" quanto da música que continha esta expressão. Em 1836 o compositor Ramón Carnicer recuperou a tonadilha *Los maestros de la*

Raboso, sobre La Raboso, uma cantora andaluza muito famosa no seu tempo por interpretar temas como o *Alza, pilili*. É esta uma expressão admirativa semelhante a "arsa, quillo". A tonadilha de Carnicer achase na BNE (cotas Mp/476/7, Mp/476/8). Existe um manuscrito incompleto da mesma tonadilha disponível na *Biblioteca Digital Memoria de Madrid* que data de ca.1830 (Carnicer, ca.1830). Para mais informações sobre dados músico-literários e sociológicos do *Alza, pilili* consulte-se o referido artigo do *Almanaque*. Regista-se uma outra *Canción del Pilili* para voz e guitarra no livro de Luisa Bouchy (Puget, ca.1830). A versão deste livro oferece muitas variantes respeito da conservada no ACB. Tantas que a primeira vista poderia parecer que são canções diferentes, contudo achamos que se trata da mesma peça. As variantes são notáveis desde o momento em que o compasso de Puget é 3/8 e o do ACB é 6/8. Certo é que estes compassos estão ligados entre si e têm sido intercambiáveis ao longo da história da música popular. Porém, esta diferença provoca grandes variações na melodia. Também a letra, que começa de maneira muito semelhante, observa diferentes variações. A tonalidade coincide, Dó M, e as duas estão postas para voz e guitarra.

A canção *La Araña* (M-613/45), para voz e guitarra, coincide com a canção para voz e piano do mesmo título, letra e melodia, datada de 1815 e conservada na BNE (cota: MP/3177/13), sem indicação de autor. A variante está no acompanhamento, a parte de guitarra da peça do ACB não é uma mera cópia da mão esquerda do piano, mas um acompanhamento elaborado para guitarra. Uma das cópias do ACB vendia-se no armazém de Carrafa em Madrid, portanto a datação dela tem de ser durante a vida laboral desse impressor, ca.1830-1869. Sabendo que já há uma versão com acompanhamento de piano desde 1815, inclinamo-nos por que uma data possível para esta obra seja ca.1830, nos começos do armazém.

Conserva a BNE (cota: MP/360/13) um exemplar impresso em Barcelona por Andrés Vidal Roger, de 1883, da canção cigana *El Juanelo de Sevilla* de Sebastián Iradier (1809-1865) para voz e piano. Como vemos, esta partitura é posterior à vida do seu autor, pelo que parece uma republicação. A obra deveu ser publicada em vida do autor e a cópia manuscrita das partes de voz e guitarra conservadas no

ACB provavelmente responde a uma cópia dessa primeira publicação impressa. Alonso (1998, p. 315) informa de que Iradier, sendo já professor de canto em Madrid e tendo adquirido boa fama de compositor graças às primeiras publicações dos seus cadernos de canções, publica ca.1850 uma coleção intitulada *El Tesoro Andaluz*, com 12 números e litografiado por Bachiller, que se vendiam na loja do próprio Iradier. Aachamos possível que *El Juanelo de Sevilla* pertença a essa coleção. Em nota, Celsa Alonso indica que a maioria destas canções foram editadas depois por Vidal Roger, o qual coincide com os nossos dados.

La Jitanilla é uma das canções de Ramón Carnicer que Carrafa publicou na versão para voz com acompanhamento de guitarra e piano, perto de 1831 (Alonso, 1998, p. 125).

Jerez y Borgoña é uma valsa coreada com música de Iradier e letra de José Zorrilla pertencente ao último tomo das *Poesías*, publicado entre 1840 e 1852, provavelmente depois de 1846. Faz parte da etapa dourada de Iradier em Madrid, nos meados do século, e poderia estar publicada na mesma época que *El Juanelo de Sevilla*. Já que temos falado da dançarina francesa M. A. Guy-Stéphan, dizer que a sua fama na Espanha foi materializando-se em diversos tipos de prendas (poemas, esculturas, artigos jornalísticos) oferecidas pelo círculo da intelectualidade que assistia aos teatros (Plaza, 2013, p. 263). Entre eles estava Zorrilla, que lhe dedicou o poema *La Guirnalda. Serenata oriental. A la Guy Stephan*.

El Juramento é a canção de Federico Moretti que foi publicada em versão para voz com acompanhamento de piano e guitarra por Wirmb com número de prancha 800, portanto entre os anos 1832 e 1833 (Gosálvez, 1995, p. 193), e vendida nos armazéns madrilenos de Hermoso, Mintegui e Carrafa.

Madama Lavalier é uma canção sobre a duquesa Louise de La Vallière (1644-1710), conhecida por Madame La Vallière. A sua figura, ligada à do rei francês Luís XIV, marcou a história da França e foi tema muito tratado nas artes em geral, e no âmbito musical, em particular graças ao romance de Madame de Genlis (Stéphanie Felicité du Crest, condessa de Genlis, 1746-1830), escritora francesa que apoiou a revolução e foi uma das mulheres mais influentes na

literatura europeia do seu tempo. A Biblioteca Nacional da França (BNF) tem catalogados mais de 500 documentos entre livros, cartas e outros da sua autoria, entre eles um romance histórico sobre Inês de Castro. O romance *Bélisaire* (Belisário) foi publicado em 1808 por Maradan em Paris. A sua fama seria tal que o escritor alemão Edward von Schenk (1788-1841) em 1826 publicaria o seu *Belisar*. Nesse mesmo ano seria a estreia da ópera *Belisario* de Donizetti com libreto de Luigi Marcchioni. Aachamos que a canção para voz e guitarra do ACB sobre a duquesa de La Vallière teve um percurso semelhante ao do Belisário. A condessa de Genlis publica a 7ª edição do romance *La duchesse de La Vallière* em 1806 (Madame de Genlis, 1806), depois disso a obra passaria ao teatro e à ópera, e daí a adaptação para voz e guitarra, com letra em castelhano, que se conserva no ACB. A notoriedade da obra de Madame de Genlis verifica-se também noutros exemplos musicais dos que deixamos alguns exemplos: Em agosto de 1812, o jovem Ferdinand Herold (1791-1833), compositor francês, ganha o concurso *Prix de Rome*, para uma bolsa de estudos em Roma, com a cantata intitulada *Madame La Vallière* (TH, 1833). De 1835 é o Romance do alemão Georg Jakob Strunz (1781-1852) do mesmo título para canto e piano, publicado nesse ano na revista francesa *Le Ménestrel* (LM, 1835). O guitarrista Jean-Racine Meissioner, perto de 1821, arranja para guitarra uma canção intitulada *Romance*, original para voz e piano, com letra de Madame de Genlis e música da compositora Eliza Martin (Martin, ca.1821).

A partitura do ACB intitulada *El Arenero* é uma canção espanhola ou andaluza, posta para voz e guitarra por José Sobejano Erviti (1819-1885), publicada por Lodré ca.1845 (Alonso, 1998, p. 199) e voltada a republicar sobre pranchas de Carrafa por Romero em 1872 (p. 125). Não sabemos quem foi o primeiro em publicar, se Carrafa ou Lodré. Intregou o álbum de Romero *La Sal de España. Seis canciones populares con acompañamiento de pianoforte y guitarra*. É possível que também integrasse o álbum publicado em Paris *Les Serenades Espagnoles. Deuxieme Collection des plus celebres airs et chansons espagnoles avec acc. de piano par Gastambide*, como canção popular arranjada por Joaquín Gaztambide (1822-1870) para voz e piano (p. 309). Esta canção popular aparece publicada em folha

volante na imprensa de Catalan (Francisco Badía) em Saragoça (BNE, R/40034(57)). Este autor, José Sobejano filho, já apareceu no Arquivo Valladares (94r, 94v) com a *Cancion en el Drama D.^a Blanca de Navarra compuesta y dedicada a D. Nicanor de San Roman*.

A *Barcarola de Lucrezia Borgia* é ária de Orsino "Il segreto per esser felici". A ópera estreou-se em 1833 em Milão, com representação em Londres em 1839. A versão do ACB está para voz e guitarra com uma Coda final para guitarra só.

El Nuevo Bajelito é uma canção andaluza de Manuel García que na versão do ACB está posta para canto e guitarra e é a mesma que *El Bajelito* que se acha no AV posta para guitarra só. No Arquivo Valladares comentamos que *El Nuevo Bajelito* aparece na coleção *Caprichos líricos españoles* publicada em Paris por García em 1830, sobre textos de Quevedo (Alonso, 1998, p. 177). A BNE (cota: M/241(4)) concretiza no seu catálogo que o texto do *El Nuevo Bajelito* está inspirado no baile *Los galeotes* de Quevedo. Ainda que a versão do ACB não coincide exatamente com a versão publicada em Paris, pois estão transformadas tanto o acompanhamento de guitarra quanto alguma passagem melódica.

Un adios (M-613/36) coincide com a canção *El Adios* anotada nos fólios 90r, 90v, 91r e 104v, 105r no Arquivo Valladares. É uma das canções que integram a primeira coleção de música de Iradier em 1840 (Alonso, 1998, p. 313). Ver mais comentários na descrição do fundo Valladares.

A obra de Paulina Cabrero *Padre mio de mi vida* foi publicada em Madrid entre os anos 1845 e 1852 por Casimiro Martín na versão de voz e piano (BNE). A partitura que se conserva no ACB é uma cópia da versão com acompanhamento de guitarra da qual não conhecemos a edição original.

As canções de Ramón Carnicer *La Criada* e *El Currillo* foram publicadas em Madrid, respetivamente ca.1832 e ca.1835, por Carrafa na versão com acompanhamento de piano e de guitarra (Alonso, 1998, p. 125). As partituras que se conservam no ACB são cópias manuscritas da parte da voz e da guitarra. Ambas as peças também fazem parte da coleção de seis canções populares *La Sal de España* publicada por Antonio Romero em 1885 para voz e acompanhamento

de piano e guitarra. A coleção completa-se com as quatro obras restantes: 3. *El Poder de las Mujeres*; 4. *Polo del Contrabandista*; 5. *El Arenero*; 6. *Las Quejas de Maruja*. As duas últimas estão no ACB.

El Chairo de Ramón Carnicer foi publicada por Wirmbs em 1833 sob o título: "El chairo: canción española cantada en la ópera El barbero de Sevilla del Mtro. Rossini, por la muy célebre prima donna la Sra. Enriqueta Meric Alande palabras de Dn. Agustín Azcona; la música compuesta para todo instrumental, reducida a acompañamiento de piano y guitarra y dedicada a la misma Señora por D. Ramón Carnicer" (BNE). No ACB conservam-se várias cópias da versão para voz e guitarra. Núñez (2008, p. 580-584) recolhe várias tonadilhas e óperas de um ato representadas na segunda metade do s. XVIII.

De Santiago Marsanau é a seguinte obra, conservada no ACB em cópia manuscrita da versão para voz e guitarra, *Álamos del Prado*. Da obra sabemos que foi publicada para voz e piano em Paris por Richault, provavelmente entre 1837, ano em que Marsanau volta a Paris (Alonso, 1998, p. 282) e 1840, ano em que se regista no madrileno *Diario de Avisos* o anúncio da venda ao público na loja de Carrafa desta obra junto com outras que "ha publicado últimamente en Paris nuestro célebre compatriota don Santiago de Marsanau"³⁴⁵. As cópias e versões para voz e guitarra têm de ser posteriores a 1840. Conservam-se no ACB três cópias manuscritas.

La Granadina foi publicada em Madrid por Carrafa, segundo a BNE, entre 1831 e 1835, para voz com acompanhamento de piano e guitarra. No ACB está a partitura completa, M-200/11, editada para voz com acompanhamento de guitarra e piano, e três cópias manuscritas das partes para voz e guitarra (M-613/96) as três do mesmo copista. O seu autor, Luis Rodríguez de Cepeda (Madrid,

³⁴⁵ Em DdAM (1840): "Los tres primeros números de la coleccion de baladas con letra del cancionero español, cuyos títulos son 1.º Alamos del Prado; 2.º Ojos bellos no os fieis; 3.º Romped pensamientos, y la obra 17 para piano que contiene tres aires característicos de bailes nacionales boleras, tirana y manchegas; cuyas obras ha publicado últimamente don Santiago de Marsanau, con las demas música suya vocal é instrumental, publicada anteriormente, y el curso completo teórico práctico del arte de tocar el piano, empezando desde los principios elementales incluyendo lo necesario para llegar a adquirir la posicion mas completa del instrumento, escrito por J. N. Kummel, y traducido libremente al español de la edicion inglesa, por el referido Marsanau, se hallan en venta en el gran almacen de música de Carrafa, calle del Príncipe, número 15".

ca.1819-1889) que foi compositor de música cénica e canção espanhola, casaria com a soprano ferrolana Carolina Casanova (Ferrol, 1846-Madrid, 1910) (Ruiz e Bergadà, 1999).

El Soldado, do mesmo autor que a obra anterior e baseada num texto do poeta Francisco González-Elipe, é do mesmo tipo de canção espanhola que as anteriores: Mantém o carimbo do primeiro comércio de Canuto Berea. O costume muito presente neste arquivo de apresentar, copiadas a mão e por separado, as versões com acompanhamento de guitarra e de piano que originalmente se publicaram juntas fica patente dado que se conservam ambas as versões, em cópias manuscritas por diferentes mãos. O tema, o autor e o tipo de música correspondem-se com todas as obras anteriores editadas por Carrafa em Madrid nos anos 1830.

La Pastorcita e *El Canto del Marino*, ambas as duas de Francisco Baltar vêm a completar o escasso repertório que se conhece deste excelente compositor. São duas canções em castelhano que se conservam no ACB, em cópia manuscrita da versão para voz e guitarra, do mesmo tipo que as anteriormente estudadas: Cópias das possíveis versões impressas publicadas na Espanha na primeira metade do século XIX para acompanhamento de piano e de guitarra. Ambas possuem o carimbo do primeiro Canuto Berea. Quanto aos autores das letras, o primeiro, José Iglesias de la Casa, foi um presbítero poeta do século XVIII que publicou as suas obras póstumas em 1793, em Salamanca, com o impressor Francisco de Toxar. No primeiro tomo contém o poema da canção de Baltar, *La Pastorcita*, no capítulo dedicado às *Letrillas de Estrivillo*, sob o título de *Letrilla Primera* (Iglesias, 1793, p. 33). Do autor da letra de *El Canto del Marino*, M. E. Blanco, não achamos notícias até ao momento. A obra foi publicada dentro da coleção *Album Lírico ó Coleccion de doce canciones jocosas y serias con acompañamiento de piano ó guitarra, compuestas por varios profesores*, anunciadas por Carrafa em 1842 (BBEE, 1843b, p. 91) e já tratada em *El playero* ao falar das obras publicadas por Carrafa. Como dissemos, esta coleção está completa entre o Arquivo Canuto Berea e o fundo Valladares.

La Calesera é uma das canções com mais sucesso do compositor Sebastián Iradier (1809-1865). Foi publicada em várias

coleções tanto em Paris como em Londres, cantada por grandes figuras do bel canto e a sua letra traduzida ao francês (Alonso, 1998, p. 318). Esta versão é, como as anteriores, uma cópia manuscrita na versão para voz e acompanhamento de guitarra da que se conservam dois exemplares copiados por diferentes mãos. A letra é dum Sr. Boligni de quem nada sabemos. Iradier dedicou a canção para voz e piano *¡Quíá!*, que também se conserva no ACB, à "la señorita de Boligni" (EPa, 1840).

Do *El centinela* de Ricardo Sánchez Allú, vemos anunciada a sua venda no comércio de Carrafa no *Boletín Bibliográfico español y extranjero* (1843b), dentro da coleção *Album Lírico* composto pelas doze canções mencionadas. A BNE regista um outro Sánchez Allú (irmão?), de nome Martín (1823-1858), autor de uma obra para piano sobre a obra de teatro *La segunda dama duende*.

El Curro Marinero aparece também no Arquivo Valladares [AV]. É música do violinista, cantor, compositor e empresário italiano Stanislao Ronzi (1823-1893), membro de uma conhecida família italiana de músicos. Uma anedota a envolver Stanislao Ronzi aparece narrada no *Manuale della giurisprudenza dei teatri con appendice sulla proprietà letteraria teatrale di E. Salucci* (Florença, 1858). No entrudo de 1858, o senhor Stross, marido da cantora de ópera Sra. Goldberg, achou que os irmãos Ronzi, empresários teatrais e musicais no *Teatro della Pergola* em Florença, tinham assobiado a interpretação da sua mulher e por esse motivo insultou o senhor Stanislao Ronzi à saída do teatro, quem junto com o seu irmão interpuseram no dia a seguir uma querela no julgado contra o dito Sr. Stross (Salucci, 1858). Este sem-sabor permite-nos conhecer melhor a família Ronzi. Por exemplo, ele permite-nos saber que havia dois irmãos empresários teatrais em Florença e que trabalhavam no *Teatro della Pergola*, que eram familiares da famosa cantora de ópera Giuseppina Ronzi (1800-1853), quem teve uma destacada carreira operística, atuou em cenários por toda a Europa e elaborou um estilo próprio de interpretação (Forbes, 2001).

O *Allgemeine musikalische Zeitung* de 1835 recolhe várias notícias da família Ronzi: Em 27 de fevereiro desse ano Stanislao Ronzi deu com concerto de violino no *Teatro d'Apollo* em Roma e regressou

para a França. Com este motivo o jornal alemão faz um repasso por toda a família Ronzi e nomeia o pai, mestre de dança, a filha Giuseppina, famosa cantora de ópera, Antonio, tenor e compositor, o irmão mais novo, Luigi, também compositor. Destaca o duplo concerto para piano e violino que tocaram juntos Antonio e Stanislao e as capacidades deste como cantor e intérprete. A seguir anuncia outras óperas onde também cantam os Ronzi (Romberg, 1835, p. 513-514). Por todo o jornal há notícias dos concertos de algum dos irmãos e sobretudo da irmã Ronzi. Um cantor Ronzi aparece também no elenco de protagonistas do melodrama trágico *Isabella degli Abenanti* (Nápoles, 1836), no personagem de Piero (Sapio, 1836). Também o *Dictionary of Biographical Reference* de 1871 recolhe os nomes de Antonio, Mlle. Joséphine, Luigi e Stanislao³⁴⁶. Em 1842 um Ronzi organizava um concerto em Londres. Recolhe-o o jornal londinense *The Musical World* (1836-1891) na sua edição de 23 de junho:

THE MUSICAL WORLD.

WILLIS'S ROOMS.

SIGNOR STANISLAO RONZI has the honour to announce that his **GRAND MORNING CONCERT** will take place on **TUESDAY, June 28th, 1842**, to commence at half-past One o'clock precisely. Vocal Performers: Miss Adelaide Kemble, Madame Balfe, Mademoiselle Pacini, Madame Campagnoli, and Madame Graziani; Mr. Balfe, Signor Campagnoli, Mr. Weiss, and Signor Ronzi. Instrumental Performers: Piano, M. Thalberg and M. Sowinski; Violin, Signor C. Emiliani; Clarionet, Signor Liverani; Harp, Signor Graziani; Conductor, Signor Schira. Tickets, Half-a-Guinea, Stalls, One Guinea each, may be obtained of Messrs. Cramer and Co., 201, Regent-street; Chappell, Mills, Lavenu, and Charles Ollivier, New Bond-street; C. Lonsdale, Old Bond-street; and of Signor Ronzi, 184, Regent-street.

Im. 454: Anúncio de Ronzi no jornal *The Musical World* (1842).

³⁴⁶ Phillips (1871, p. 807-808): "Ronzi, Antonio, Italian tenor singer and composer, 1837; Ronzi, Mlle. Joséphine, Italian cantatrice, 1831; Ronzi, Luigi, Italian pianist and composer, 1840; Ronzi, Stanislao, Italian violinist and comp., 1824".

Por se fosse pequena a saga dos Ronzi, García Armand (2013) dá extensas informações sobre Melchor [Melchior] Ronzi, talvez o pai, mestre de dança, ou algum irmão deste, que revelam que a relação dos Ronzi com a Espanha é um percurso de várias gerações tanto de músicos quanto de impressores e empresários. Um Ronzi era o diretor dos teatros em Madrid, na época em que começava Manuel García, por volta de 1802 ano em que abandona esse cargo (Radomski, 1999). Destacamos a partitura *Buqué*, para piano e violino ou flauta sobre motivos da ópera *I Puritani* de Bellini, porque foi editada ca. 1835 em Madrid pelos irmãos Ronzi, Basili e Bonoris, o qual revela uma evidente ligação entre os italianos cantores, impressores e empresários a residirem em Madrid (BNE, cota Mp/5352/4). Esta profusão de editores italianos lembra as relações entre editores franceses na partitura *Sueño de Rosellen* de Arcas que conserva o ACB. Nas coleções digitais da *New York Public Library* acha-se um retrato de Stanislao Ronzi, com o tratamento de *Professeur de Chant*:



Im. 455: Retrato de Stanislao Ronzi em <https://omnia.ie>.

A *Biblioteca Nacional de España* conserva quatro partituras de Estanislao [sic] Ronzi: 1. *El curro marinero: canción*, 1832? para voz e piano; 2. *Barcarola en el drama Marino faliero* Rossini, Gioachino (1792-1868), arr. piano Ronzi, 1832?, 3. *Buqué musical para piano forte y violín o flauta*, 1835?; 4. *La Manola*, 1850? para voz e piano. A música instrumental é puramente italiana porém a vocal tenta imitar a canção popular espanhola. Devido à estreita relação com Madrid, tanto musical quanto empresarial, é natural que os Ronzi tentassem publicar produtos de gosto local. A partitura para voz e piano *El curro marinero* (BNE, cota M.Reina/28(16)), figura como propriedade de F. Bonoris y Cía. com o número de prancha "F. 3 B." e, seguido, a calcografia de B. Wirmbs. Pagán (2003, p. VI) localiza um editor Bonoris Zappen em Bolonha, na segunda metade do s. XVIII, dedicado à publicação de textos dramáticos de ópera. Não há mais notícias do comércio de Wirmbs a partir de 1834, portanto a publicação desta partitura tem de ser nessa data ou anterior.

El último adiós é a obra de Manuel Ducassi (1819-1844) que acompanha a coleção de Carrafa nomeada já nas obras de Baltar e Sánchez Allú.

Juana me dió una pisada, no ACB na caixa M-612/32, é a edição completa da canção para voz com acompanhamento de piano e guitarra. As nove cópias, de diferentes copistas, que figuram em M-613/69 são das partes para voz e guitarra. É obra de Mariano Rodríguez de Ledesma (Madrid, 1779-1847) poderia ser uma dessas canções em castelhano que o autor publicou em Londres durante a sua primeira estadia lá (1813-1817), ou na segunda (1822-1834), em que a sua produção foi muito numerosa se bem que nela prestou menos atenção à canção espanhola. Depois de 1834 parece ter-se concentrado na música religiosa, é por isso que tomamos essa data como limite máximo para a publicação desta obra. Supomos que a partitura completa seja cópia dalgum original gravado e publicado. As partes para voz e guitarra contêm algum erro (faltam bequadros) e alguma mudança harmónica e melódica (c. 23).

Las Quejas a Cupido de J. Gomiz não se acha registada. Em Alonso (1998, p. 150) aparece o mesmo título por José Sobejano Ayala.

Una Sombra, de Rafael Botella Serra (1814-?), é a número 2 do *Album Lírico* já tratado. Botella é considerado um pianista e músico destacado em Madrid cuja obra está na sua maior parte perdida (Casares, 1999). Esta canção, com letra de F. G. Elípe [Francisco González-Elípe] figura no ACB como manuscrito para voz e guitarra, e na BNE para voz e piano (BNE, MP/3173/21) datada da segunda metade do s. XIX.

Canzoneta Italiana de Baltasar Saldoni, é a canção *Perchè mio caro bene* registada pelo próprio Saldoni no seu Dicionário como escrita em 1834 para voz e piano (Saldoni, 1868, v. I, p. 84). Foi a canção que ganhou o concurso do Liceo de Madrid nesse ano e abria o álbum que seria uma prenda para a rainha Isabel.

Mi profesión de fe, sobre esta obra e o seu compositor Nemesio Enríquez, nada sabemos mais que está perfeitamente integrada no conjunto de obras da primeira metade do século XIX que se conservam na pasta M-613 e se correspondem ao primeiro período do comércio corunhês de Canuto Berea.

Sobre *Los Toros del Puerto* lemos em Alonso (1998, p. 351):

Una de las mayores atracciones de aquellos conciertos, celebrados en los teatros locales a falta de salones más propicios, era la famosa canción de Salas *Los toros del puerto*, calurosamente recibida por el público. Aquella canción, con texto de Luis González-Bravo (durante un tiempo atribuida a Rodríguez-Rubí), fue uno de los tres números que integraron, años más tarde, la zarzuela andaluza en un acto *Los toros del puerto* (1847), con libreto de Francisco Sánchez del Acro, estrenada en el teatro del Instituto. Salas la había escrito para la función de nochebuena del 24 de diciembre de 1841, en el teatro de la Cruz.

A cópia manuscrita desta obra que se conserva no ACB está na versão para duas vozes e guitarra.

Las Habas Verdes, canção popular castelhana arranjada para canto e piano ou guitarra que foi numerosas vezes publicada e interpretada, chegando a entrar na zarzuela *Jugar con fuego* (1851) de Barbieri e *La cacería real* (1854) de Arrieta. Regista-se um arranjo de José Sobejano e várias edições de Wirmbs, Lodré e Carrafa, e também cópias manuscritas (Alonso, 1998, p. 382). O exemplar que se

conserva no ACB é uma das cópias manuscritas que se disponibilizavam no comércio de Carrafa (ca.1830), podendo ser cópia de cadernos anteriores (p. 165). Está posta para acompanhamento de piano e de guitarra e conserva-se uma outra cópia de diferente copiador, todas com o carimbo do primeiro comércio de Canuto Berea.

La Panchita que se conserva no ACB não é aquela de Federico Moretti, a número 23 das 24 obras publicadas dentro da série *Nueva Colección de Canciones Españolas y Americanas*, gravada por Wirmbs por volta do ano 1832. A cópia que se conserva no ACB está posta para voz e guitarra, em 3/8 e não coincide nem na letra nem na música com a obra de Moretti. Parece uma outra canção sobre o mesmo tema, talvez de outro autor da mesma época.

La Leccion de Federico Moretti é a número 3 das 24 obras publicadas dentro da série *Nueva Colección de Canciones Españolas y Americanas*, gravada por Wirmbs por volta do ano 1832. Conserva-se na mesma pasta do ACB que *La Panchita*.

La Graciosa é uma das canções andaluzas que se puseram na moda no Madrid de meados de século. Não achamos referências pelo que pensamos pode ser uma cópia de uma coleção perdida.

La Dama Yngenua é o mesmo caso de *La Graciosa*, sem referências, achadas muito perto uma da outra (na mesma pasta, números de catalogação 92 e 95), no meio de outras cópias de canções dos anos 30 e 40. Supomos que o seu autor ou autora estaria ativa na primeira metade do século XIX.

La Confesion de la Niña é um cantar de cego conhecido por ter sido denunciado à Inquisição espanhola em 1805 pelo presbítero Jaime Martínez. No expediente do caso, em que também foram delatadas mais três canções consideradas perigosas para a moral cristã, diz-se (Collantes, 2005, p. 214): "Y que la *Confesión de la Niña* y el cuento son un tejido de proposiciones obscenas, escandalosas, impías, injuriosas, sacrílegas y que dan motivo para sospechar en su autor la nota de heregía; por lo que debían recogerse todos los ejemplares, castigando a su autor".

E na mesma página, em nota de rodapé, Collantes continua sobre *La Confesion de la Niña*:

Este romance llegó también, en 1806, a la Inquisición de Córdoba, procedente de Sevilla (AHN, Inquisición, Leg. 4450, n.º 4), abriéndose un expediente con el siguiente encabezamiento: «Expediente sobre prohibición de una Canción obscena, provocativa, con profanación del Sacramento de la Penitencia que cantan los ciegos en esta Corte, conocida con el nombre de La Confesión de la niña (casadita) o cantinela de un fraile y una joven». En el Tribunal de Sevilla había recibido la siguiente calificación: «En lo objetivo, es escandalosa, torpe y blasfema porque incita a torpeza y menosprecia el decoro, respeto y veneracion con que debe hablarse del Sacramento de la Penitencia, es injuriosa a los ministros de dicho sacramento y ofensiva de piadoso oídos. En lo subjetivo, arguye ser el compositor libertino, carnal y sospechoso de vehementi por la injuria que hace al Sacramento y ministro de la Penitencia».

Recolhemos a letra da canção, que narra um caso claro de abuso infantil e o acordo do Padre com dito abuso, maquilhando-o de aprendizagem para a criança:

Una muchacha inocente
busca un Padre en penitencia
porque quiere en conciencia
de este modo descargar.
P.: Diga, niña, sin vergüenza
y no tenga cortedad.

Yo me hallaba sola en casa
sentadita en mi brasero
vino un cierto Caballero
y emezome á requebrar.
P.: Adelante, siga, niña
que esa es cosa muy trivial.

Despues de varias ternezas
acercando nuestras sillas
empezó á hacerme cosquillas
yo á reirme sin cesar.
P.: Siga, niña, sin cortarse
que esta es culpa muy trivial.

Luego asiendome la mano
 me hizo ver su desvarío
 que su seso no era el mío
 y que era hombre cabal.
 P.: Las armas del enemigo
 siempre es bueno averiguar.

Na BNE acha-se também um drama em quatro atos intitulado *La Confesión de una niña* (1865) de Roque de Soler e um texto impresso a duas colunas do mesmo título publicado em Madrid em 1848.

El Viage, El Salto de Mata e *El Destino* são outras dessas canções das que não achamos qualquer referência. Nas cópias tampouco figura o nome do compositor ou referências ao editor. Desconhecemos se poderiam pertencer a alguma coleção perdida. Todas têm as mesmas características da canção espanhola e andaluza da primeira metade do século XIX e o acompanhamento de guitarra é simples, facilitado para amadores.

El Caramba (M-613/73) é uma canção popular espanhola editada numerosas vezes e integrada em numerosas coleções dentro e fora da Espanha. A sua versão mais conhecida é a de Ramón Carnicer (1789-1855), também outros autores conhecidos e anónimos compuseram sobre ela. Os fundos do ACB conservam uma versão com acompanhamento de piano e outra de guitarra. Pudemos consultar a coleção de Wirmbs: *Colección General de Canciones Españolas y Americanas* (Madrid, 1825) que coincide em letra e, salvo algum pormenor, em melodia com a nossa, mas tem variantes notáveis no acompanhamento de guitarra e de piano. Consultamos também o caderno de Luisa Bouchy (Puget, ca.1830) cuja versão ainda que coincide na letra (com variantes notáveis) leva uma melodia e acompanhamento completamente diferentes. Também comparamos com o manuscrito de música para voz e guitarra e voz e piano, conservado na BNE (cota: M.REINA/22), onde há mais uma versão do *El Caramba* de Carnicer com acompanhamento de guitarra, mas com um acompanhamento diferente do da obra do ACB. Há mais uma versão desta canção que não pudemos consultar, conservada na BNE (cota: MP/3823/16), datada de ca.1840 e publicada por José León (Lodré?). Achamos que a versão do ACB teria de ser feita por um

guitarrista diferente, talvez da própria Corunha, dado que o acompanhamento da guitarra tampouco coincide com a versão para piano do mesmo arquivo.

Celsa Alonso indica que também *El Caramba* foi recolhida na *Colección de Canciones Españolas* manuscrita para voz e guitarra (ca.1832) por Lodré, e na coleção *Echos d'Espagne, chansons et danses populaires recueillies et transcrites par P. Lacombe et J. Puig y Absubide*, Durand Paris, (ca. 1871) (Alonso, 1998, p. 88 e 309). E realiza uma interessante observação a respeito da catalogação destas obras como "espanholas" ou "andaluzas" (p. 122):

Las canciones de Gomis guardan ciertas similitudes con las de Ramon Carnicer (1789-1855) y la catalogación de sus obras plantea problemas similares: obras maestras como *La Caramba* y *El serení* se editaron impresas o comercializaron manuscritas indistintamente como canciones andaluzas o españolas. Subirá afirma que algunas canciones de Carnicer son anteriores a 1820 y aún persiste en ellas la influencia de la tonadilla, pues se escribieron para intermediar tonadillas antiguas que deseaban remodelarse.

Pode ver-se nessa comercialização indistinta como canções espanholas ou andaluzas o embrião que mais tarde estabelecerá a música andaluza como a música representativa de todo o Estado.

O exemplar de *El Caramba* que se conserva no ACB em duas cópias manuscritas, uma com acompanhamento de piano e outra com acompanhamento de guitarra, contém os dois carimbos de Canuto Berea vistos até agora que se correspondem com a primeira etapa do comércio corunhês:



Im. 456 e 457: Carimbos 1 e 2 de Canuto Berea. ACB.

Cancion de la Nueva Mala, igual que de *El Viage*, são dessas canções das que não achamos qualquer referência mais que as partituras do ACB. Ambas pertencem à categoria de canção espanhola e andaluza publicada em Madrid na primeira metade do século XIX.

La Yerba Buena de Leandro Valencia, afamado cantor de ópera que morreu em 1840 segundo informa Saldoni. A obra é o arranjo de uma canção popular andaluza, como eram *El Chairó*, *El Serení*, e tantas outras na moda espanhola do século XIX, com acompanhamento para piano e guitarra. Neste caso o copista trasladou a partitura completa com ambos os instrumentos, tal como deveu ser publicada provavelmente em Madrid no primeiro terço do século. De Leandro Valencia sabemos por Saldoni que foi cantor de ópera e professor de solfejo e canto das cantoras Antonia Campos (1814-?) (Saldoni, 1868, v. 2, p. 65), Concepción Ridauro (1819-?) (v. 3, p. 240) e professor e protetor do exitoso cantor de ópera Francisco Salas. Conseguiu que no começo da sua carreira Salas fora aceitado numa companhia italiana que na época operava em Madrid (v. 2, p. 210). A relação entre ambos deveu ser muito estreita dado que à morte de Valencia em 20 de novembro de 1840 (v. 3, p. 309), Salas acolheu e protegeu à sua família. Saldoni também informa de que Leandro Valencia cantou ópera durante três anos na Itália com sucesso.

Uma canção intitulada *El Avechucho* está na BNE no caderno *Vanne al mio Bene* de Felice Blangini (1781-1841), cota: M/1777 com o título *Canción del avechucho* e datada ca.1820. *El destino envidioso* também se acha na BNE, no caderno de Luisa Bouchy (Puget, ca.1830).

Sobre a canção *El Duende*, não sabemos se a conservada no ACB tem algo a ver com a opereta do mesmo nome de Rafael Hernando (1822-1888), cuja partitura se conserva na BNE na cota MP/3167. Com a palavra "duende", além da canção de Basili sobre o drama *La segunda dama duende*, da que temos cópia no Arquivo Valladares, aparece na BNE um Rondoleta para piano de Martín Sánchez Allú (1823-1858).

A *Salto de Mata* existe na BNE um manuscrito de zarzuela do mesmo nome, de Julio Monreal y Jimenez Embun (1839-1890), cota: MSS/14105/13, e datada de 1864.

A una fonte afflito e solo é uma ária da ópera de Bellini *I Puritani di Scozia*, estreada em Paris no mês de janeiro do ano 1835. Meses depois a Ricordi publica na Itália três arranjos desta ária para piano, flauta e piano, e violino e piano (Ricordi, 2018). A cópia manuscrita para voz e guitarra do ACB revela que deveu haver uma edição desta obra, provavelmente, como era o habitual, para voz com acompanhamento de piano e guitarra. Na BNE (cota: MC/4617/11) conserva-se uma redução para piano desta ária, manuscrita e datada ca.1835.

ANEXO 24. ARQUIVO CANUTO BEREÁ.

AUTORAS/ES

Arcas, Julián (1832-1882).
Balducci, José (1796-1845).
Baltar, F. (Francisco?).
Basili, Basilio (1804-1895).
Bellenghi, Giuseppe (1847-1902).
Bellini, Vincenzo (1801-1835).
Blanco, M. E.
Boligni.
Bonrosto, Pablo
Borrero, Valentín.
Botella Serra, Rafael (1814-?).
Bravo, Mariano.
Bretón de los Herreros, Manuel (1796-1873).
Cabrero Martínez, Paulina (1822-1893).
Caracciolo, Luigi (1847?-1887).
Carnicer, Ramón (1789-1855).
[Rodríguez de] Cepeda, Luis (1819-1889).
Ciani, Odoardo (1837-1900).
Cimadevilla, Francisco (1861-1931).
Coste, Napoleon (1805-1883).
Damas, Tomás (1825-1890).
Donizetti, Gaetano (1797-1848).
Ducassi, Manuel (1819-1844).
Enríquez, Nemesio.
García, Aquilino.
García, Manuel (1775-1832).
García, Mariano.
Gastaldon, Stanislao (1861-1939).
Gomis, José Melchor (1791-1836).

Gondois, Hippolyte (1811?-1884).
González-Elípe, Francisco (1813-1868?).
Iglesias de la Casa, José (s. XVIII).
Iradier, Sebastián (1809-1865).
J. M.
Jorge Rubio, Matías de.
Lahoz, Florencio (1815-1868).
[Rodríguez de] Ledesma, Mariano (1779-1847).
Legnani, Luigi (1790-1877).
Bevacqua-Lombardo, Luigi (18??-1936).
Marsanau, Santiago (1805-1882).
Mas Bargalló, Miguel (1846-1923).
Mazza, Giuseppe (1806-1885).
Moretti, Federico (ca.1765-1838).
Navarro Villoslada, Francisco (1818-1895).
Padiglione, Antonio.
Pirani, G. B. (pseudónimo de Giuseppe Bellenghi).
Rico y Amat, Juan (1821-1870).
Ronzi, Estanislao (1823-1893).
Rosellen, Henri (1811-1876).
Rotoli, Augusto (1847-1904).
Rubira, Antonio.
Salas y Quiroga, Jacinto de (1813-1849).
Saldoni, Baltasar (1807-1889).
Sánchez Allú, Ricardo (1817-1887).
Sanz de Terroba, Manuel (1829-1888).
Satorres, R.
Sobejano Erviti, José (1819-1885).
Sors, Fernando (1778-1839).
Strauss, Johann (1804-1849).
Tonassi, Pietro (1800-1877).
Tutsch, Georg C.
Valencia, Leandro. (?-1840)
Verdi, Giuseppe (1813-1901).
Witting, O.
Zorrilla, José (1817-1893).

ANEXO 25. ARCHIVO CANUTO BERE. A.

TÍTULOS

A una fonte afflito.	El no sé.
Álamos del Prado.	El nuebo serení.
Alza pilili.	El nuevo bajelito.
Barcarola de Lucrezia Borgia.	El playero.
Boleras del jopéo.	El punto de la Habana.
Cabatina nel Monteschi e	El salto de mata.
Capuleti.	El soldado.
Canción de la corina.	El último adiós.
Canción de la nueba mala.	El viage.
Cavatina d'Elvira.	El violín del diablo.
Compasión!!.	Flora.
Datemi il core.	Frohsinns-Salven.
Donna Clara.	Galop del diablo.
El arenero.	Gran galop.
El atrevimiento feliz.	Gran vals.
El avechucho.	Himno de Landáburu.
El canto del marino.	Himno de Tabuena.
El caramba.	Introduzione e coro nell'opera
El centinela.	La sonnambula.
El chairo.	Jerez y borgoña.
El currillo.	Juana me dio una pisada.
El curro marinero.	La aguadora.
El destino.	La araña.
El duende.	La calesera.
El jitano.	La confesión de la niña.
El Juanelo de Sebill.	La criada.
El juramento.	La dama yngenua.
El landun.	La danse des souvenirs.

La danza delle memorie.
 La graciosa.
 La granadina.
 La inconstancia.
 La jitanilla.
 La lección.
 La napolitana.
 La panchita.
 La pastorcita.
 La perla.
 La perseverancia.
 La yerba buena.
 La vivandera.
 Las habas verdes.
 Las quejas a Cupido.
 Las quejas de Maruja.
 Los toros del puerto.
 Madama Lavalier.
 Método de solfeo abreviado.
 Mi profesión de fe.
 Minueto.
 Nell furor della tempeste.
 Noemi.
 Padre mio de mi vida.
 Paso stirio.

Perchè mio caro bene.
 Petenera.
 Pot-pourri.
 Primera tanda de rigodones.
 Primo pot-pourri.
 Qui la voce sua soave.
 Schotisch.
 Seconda o ciel pietoso.
 Secondo potpourri.
 Secondo pot-pourri.
 Sinfonia.
 Sinfonía de la ópera
 Nabucodonosor.
 Son geloso del zeffiro errante.
 Su memoria.
 Sueño de Rosellen.
 Un adiós.
 Una sombra.
 Una voce al cor d'in torno.
 Vals para guitarra.
 Viva er mosto.
 Waldfrauleins Hochzeits-
 Tänze.
 Wiener-Früchteln.

ANEXO 26. ARQUIVO CANUTO BEREÁ. PARTITURAS

Padre mío de mi vida guarda tu mi corazón

Edição: Isabel Rei-Samartim

Paulina Cabrero Martinez

Aun - que

ni - ña e-dad ya ten - go pa - ra te-mer la - fal -

si - a Queel mun - doen sus tra - tos cri - a y su

tor - pe y su tor - pea-du - la - ción. Ya sé queel llo - rocs lahe -

Padre mío de mi vida

13

ren - cia quea la mu - jer - ha que - da - do y

16

soy mu - jer pa - dre a - ma - do guar - da tu ay! guar - da tu mi co - ra -

19

zón y soy mu - jer pa - dre a - ma - do guar - da

22

tu ay guar - da tu mi co - ra - zón. D. C.

El canto del marino

Edição: Isabel Rei-Samartim

Música: F. Baltar
Letra: M. E. Blanco

Andantino

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/8 time signature. The tempo is marked 'Andantino'. The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system shows the vocal line with a whole rest, followed by a piano introduction. The second system continues the piano introduction. The third system begins the vocal melody with the lyrics 'En el mar es - tá mi glo - ria, él es mi pa - tria di - cho -'. The fourth system continues the vocal melody with the lyrics 'sa - Él es mi pa - tria di - cho - sa.' and includes a piano accompaniment line with various chords and melodic fragments.

10

10

20

En el mar es - tá mi glo - ria, él es mi pa - tria di - cho -

20

29

sa - Él es mi pa - tria di - cho - sa.

29

El canto del marino

38

En el mar es - tá mi glo - ria, él es mi pa - tria di - cho - sa,

47

en el na - ve - ga mi her - mo -

55

sa, no de - je - mos de re - mar. En el na - ve - ga mi her -

64

mo - sa no de - je - mos de re - mar no no no no no de - je - mos de re -

Anexo 26. Archivo Canuto Berea. Partituras

El canto del marino

scherzando *espress.*

72 mar Bo-ga, bo-ga, mi bar-

80 qui-lla u - ni-caes - pe-ran-za mi-a que ya mi-ro la ba-hi-a

89 ter - mi-no de mi pe - nar. Bo-ga, bo-ga,

98 mi bar-qui-lla u - ni-caes - pe-ran-za mi - a que ya mi-ro la ba-

El canto del marino

107

hi - a tér - mi - no de mi pe - nar, de mi pe - nar,

117

rall. *a tempo*

que ya mi - ro la ba - hi - a tér - mi - no tér - mi - no tér - mi - no de mi pe -

124

rall.

nar que ya mi - ro la ba - hi - a tér - mi - no tér - mi - no

131

a tempo

tér - mi - no de mi pe - nar.

La pastorcita

Edição: Isabel Rei-Samartim

Música: F. Baltar

Letra: José Iglesias

The musical score for 'La pastorcita' is written in 8/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Spanish and describe a shepherdess. The first system ends with a long note on 'mi'. The second system starts with a measure rest marked with a '4' and ends with a long note on 'lla'. The third system starts with a measure rest marked with an '8' and ends with a long note on 'vi'.

Siel es - ti - lo en mis le - tras tan - to se hu - mi - lla tan - to schu - mi _____

lla co - mo ven - go del cam - po no es ma - ra - vi - lla, co - mo

ven - go del cam - po no es ma - ra - vi - lla, no es ma - ra - vi -

La pastorcita

12

lla.

12

16

Can - tar — yo — can - ta - ra — los cam - pos — y —

16

20

flo - res la — ni - ñez — y a - mo - res con que me cri - a -

20

24

ra. Mas sies co - sa cla - ra tri -

24

La pastorcita

29 vial — y — sen - ci - lla co-mo ven-go del cam-po noes ma-ra-vi -

29

33 lla, co-mo ven-go del cam-po no es ma-ra - vi - lla,

33

37 no es ma - ra - vi - lla.

37

2.^a

Si a mi talle agrada
variado pellico,
y a mi frente aplico
guirnalda rosada;
y ando recostada
en mi cayadilla,

como vengo del campo
no es maravilla.

3.^a

Dicen que florido
traigo mi cabello,
y el seno y el cuello
de rosas guarnido;
mas si he recogido
tanta florecilla,

como vengo del campo
no es maravilla.

4.^a

Morena me llama
quien bien no me quiere,
y a mil me prefiere
el zagal que me ama;
si del sol la llama
me trae tostadilla,

como vengo del campo
no es maravilla.

1

LA PERLA
GRAN GALOP
arreglada
PARA GUITARRA
POR. N. COSTE.

GALOP.

18

Im. 458: La perla de N. Coste, p. 1. Archivo Canuto Berea.

A handwritten musical score on aged paper, featuring eight staves of music. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'p' (piano) on the fourth staff and 'f' (forte) on the fifth staff. The score is numbered '2' in the top right corner and '18' at the bottom center. The handwriting is in black ink, and the paper shows signs of age and wear.

Im. 459: La perla de N. Coste, p. 2. Archivo Canuto Barea.

1

GRAN VALS

Sacado del Cuartetto

En el baile EL LAGO DE LAS HADAS

arreglado para Guitarra

POR M. BRAVO.

Allegro.

VALS.

10

Im. 460: Gran vals por M. Bravo, p. 1. Archivo Canuto Berea.

2

desde la sala
y luego aqui.

1a 2a

D. Ca. In.
hasta el fin.

10

Im. 461: Gran vals por M. Bravo, p. 2. Archivo Canuto Barea.

El Atrevimiento feliz.
CANCION ESPAÑOLA
CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO Y GUITARRA
POR D. F. M.
MADRID.

1

ALMACEN DE MUSICA
C.B.
CORTINA

Moderato. Pr. 6 R.

GUITARRA.

CANTO

PIANO

Quieto quieto Señor

mi - o no ha que ha - cer - me cos - qui - lli - tas esas ma - nos cru - za -

da - tas co - mo quien en mi - sa - es - tá co - mo quien en mi - sa es -

Se hallará en el almacén de música de CARRAFA calle del Príncipe N.º 45

R.G. (447)

Im. 462: Canção El atrevimiento feliz de F. Moretti, p. 1.
Arquivo Canuto Berea.

ta da le bo - la que pe - sa - - do Je - sus que hombre tan mal - di - to mire Us.

ted que da - re un - gri - to y la don - ce - lla ven - dra' da - le

bo - la que pe - sa - - do Je - sus que hombre tan mal - di - to mi - re Us.

B.C. (145)

Im. 463: Canção El atrevimiento feliz de F. Moretti, p. 2.
Arquivo Canuto Berea.

3

ted que da-re un gri-to y la don-ce-lla ven-dra' y la don-

ce-lla ven-dra' y la don-ce-lla ven-dra' si la em-

pre-sa no aban-do-na mi ri-gor-a blan-da-ra si la em-pre-sa no aban-

B. C. (147)

Im. 464: Canção El atrevimiento feliz de F. Moretti, p. 3.
Arquivo Canuto Berea.

do na mi ri - gor ablan ... da - ra mi ri - gor ablan ... da

ra mi ri - gor ablan ... da - ra

2ª

¿Abrazarme?... ¡que locura!
no por cierto, ni aun en chanza:
semejante confianza
no se gasta por acá.
¡Que imprudente! ¡que atrevido!
ya me tiene sofocada:
mire Usted que si me enfada
su locura pagará.
Si la empresa &

3ª

No por Dios, que estoy malita
y sin gusto para nada:
ya me pongo colorada
de vergüenza que me dá.
¡Que machaca! ¡que importuno!
se ha empeñado en seducirme:
deje Usted de seducirme:
porque nada alcanzará.
Si la empresa &

B.C. (147)

Im. 465: Canção El atrevimiento feliz de F. Moretti, p. 4.
Archivo Canuto Barea.

ANEXO 27. ARQUIVO DA CATEDRAL DE LUGO. PARTITURAS

Valsa

Edição: Isabel Rei-Samartim

Arquivo da Catedral de Lugo, 2r

6ª em Ré **Despacio**

p *f* *f*

Valsa

Edição: Isabel Rei-Samartim

Arquivo da Catedral de Lugo, 2r



Contradança inglesa

Edição: Isabel Rei-Samartim

Arquivo da Catedral de Lugo, 2v



* No original há um Si.

Contradança

Edição: Isabel Rei-Samartim

Arquivo da Catedral de Lugo, 2r

XII VII XII VII

flautado *ponteadado*

Pastorela

Edição: Isabel Rei-Samartim

Arquivo da Catedral de Lugo, 2v

*No original há um Lá.

Valsa

Edição: Isabel Rei-Samartim

Arquivo da Catedral de Lugo, 3r



Valsa

Edição: Isabel Rei-Samartim

Arquivo da Catedral de Lugo, 3v

6ª em Ré
5ª em Sol



Valsa

Edição: Isabel Rei-Samartim

Arquivo da Catedral de Lugo, 3v



Contradança

Edição: Isabel Rei-Samartim

Arquivo da Catedral de Lugo, 3v



1º Contradança com variações / 2º Valsa

Edição: Isabel Rei-Samartim

1º Arquivo da Catedral de Lugo, 3r, 3v

2º Arquivo Valladares, 66v



Anexo 27. Arquivo da Catedral de Lugo. Partituras

Contradança / Valsa



2ª Variação



Allegro de Juan de Arizpacochoaga

Edição: Isabel Rei-Samartim

1º Arquivo da Catedral de Lugo
2º Edição de Castro de Gistau

Moderato

1º

2º

3

Allegro de Juan de Arizpachoga

Allegro de Juan de Arizpachochaga

The musical score is written for two staves, likely representing a piano and a guitar or a similar instrument. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of six systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody in the upper staff is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system continues the melodic and harmonic development, featuring a repeat sign in the lower staff. The third system introduces more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The fourth system maintains the energetic feel with dense chordal textures and rapid melodic passages. The fifth system shows a continuation of the intricate patterns, with the lower staff featuring a prominent bass line. The sixth system concludes the piece with a final cadence, marked by sustained chords and a clear resolution of the melodic lines.

Anexo 27. Arquivo da Catedral de Lugo. Partituras

Allegro de Juan de Arizpachoga

The musical score is written for two staves, treble and bass clef, in the key of D major (two sharps: F# and C#) and 4/4 time. The piece is titled "Allegro de Juan de Arizpachoga". The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The first system contains four measures, the second system contains four measures, and the third system contains four measures. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures contain rests. The key signature is consistent throughout the piece.

Allegro de Juan de Arizpachochaga

The musical score is written for two staves, likely representing a guitar and a bass. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of six systems, each with two staves. The first system shows a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff. The second system continues the melody with some grace notes and a more complex bass line. The third system features a melodic line with a fermata and a bass line with a double bar line. The fourth system has a melodic line with a double bar line and a bass line with a double bar line. The fifth system shows a melodic line with a double bar line and a bass line with a double bar line. The sixth system has a melodic line with a double bar line and a bass line with a double bar line.

Anexo 27. Arquivo da Catedral de Lugo. Partituras

Allegro de Juan de Arizpachoga

The image displays a musical score for a piece titled "Allegro de Juan de Arizpachoga". The score is written for two staves, both using treble clefs and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The notation includes many beamed notes, suggesting rapid passages. There are also some trills indicated by a "tr" symbol. The score is organized into measures by vertical bar lines. The overall style is that of a classical or early modern manuscript.

Allegro de Juan de Arizpachochaga

The musical score is written for two staves, likely representing a piano and a guitar or a similar instrument. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score consists of eight measures. The first measure features a piano melody with eighth-note patterns and a guitar accompaniment with chords and eighth-note patterns. The second measure continues the piano melody with a descending line and the guitar accompaniment with chords. The third measure shows the piano melody with a descending line and the guitar accompaniment with chords. The fourth measure features a piano melody with a descending line and the guitar accompaniment with chords. The fifth measure shows the piano melody with a descending line and the guitar accompaniment with chords. The sixth measure features a piano melody with a descending line and the guitar accompaniment with chords. The seventh measure shows the piano melody with a descending line and the guitar accompaniment with chords. The eighth measure features a piano melody with a descending line and the guitar accompaniment with chords.

ANEXO 28. FUNDO JESÚS ÍNSUA YANES. CATÁLOGO

Catálogo das obras para guitarra do fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes conservadas pela filha Margarita Ínsua Cal (Ortigueira).

1)

Título: Fantasia for the Spanish Guitar upon a favorite French Air in Auber's Opera "La Fiancée". N.º 1.

Outra informação na primeira página: Composed by D. J. M. Ciebra, and played by himself at the Queen's Concert Rooms Hanover Square. London. Published by the Author. 12, Tavistock Place, Tavistock Square, & to be had at the principal Music Shops. Price: 3.

Autor: Daniel François Esprit Auber (1782-1871).

Arranjador: José María Ciebra (s. XIX).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempos: Mi M, Adagio, Moderato, Marciale, Brillante, Allegro.

Compassos: 4/4, 3/4, 2/4.

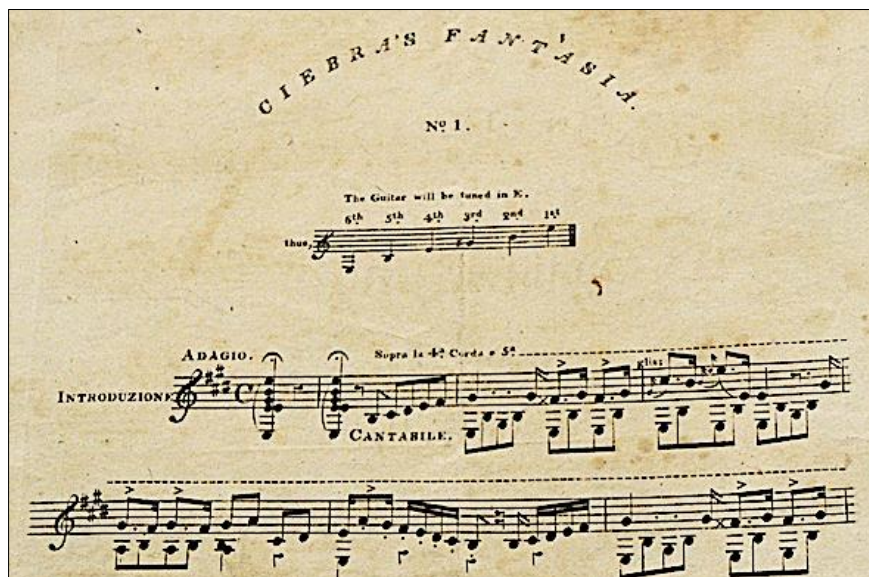
Datação: 1839.

Editor e lugar da edição: O autor, Tavistock Place, 12, Londres.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Consta de Introdução, Tema, 4 variações e Coda. 7 páginas. Contém na capa o carimbo que se repetirá nas outras obras: "Renato Leroux. Minas de Porcia. Carteria de Porcia. Por Navia (Asturias)". Tem um número 1 na parte superior da capa que não é original da edição, esta numeração se verá também noutras obras deste fundo. A datação está tomada da British Library.

Imagem:



Im. 466: Fragmento da Fantasia de Ciebra. Fundo Ínsua Yanes.

2)

Título: Introduction et Variations en Duo pour Piano et Guitare sur un air favori de Anna Bolena, de Donizetti.

Outra informação na primeira página: Dédiées à Misses Ottley par W. Neuland. Opera 26. Prix 6.

Autor: Gaetano Donizetti (1797-1848).

Arranjador: Wilhelm Neuland (1806-1889).

Instrumentação: Piano e guitarra.

Tonalidades e tempos: Lá M, Lá m, Fá M, Allegro moderato, Moderato, Più lento, Allegretto.

Compassos: 4/4, 2/4.

Datação: Entre 1830 e 1898.

Número de prancha: 6078 R.

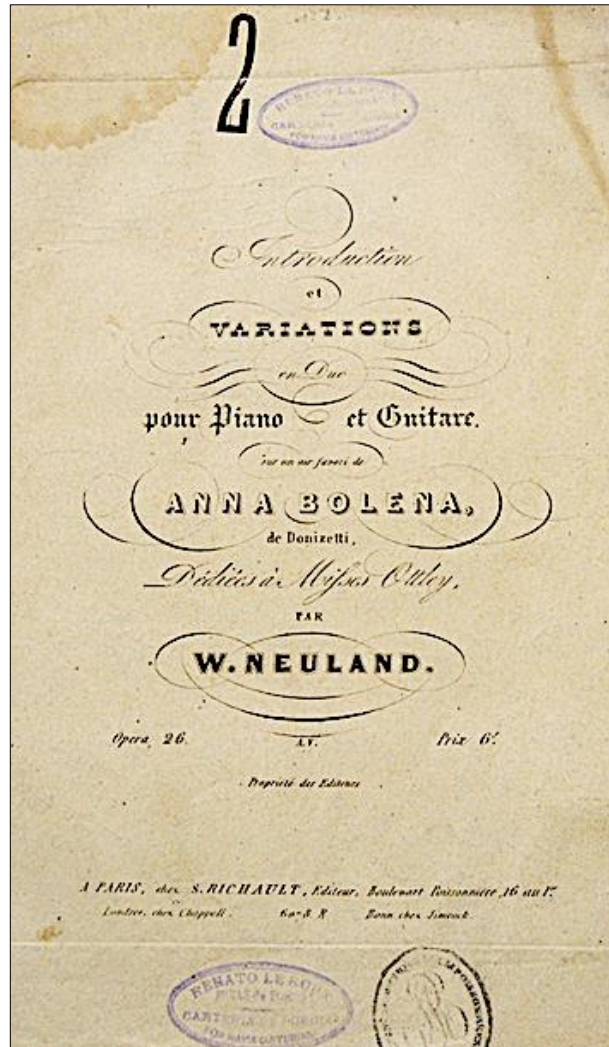
Editor e lugar da edição: S. Richault, Boulevard Poissonnière, 16, qu 1.º, Paris. Chappell, Londres. Simrock, Bonn.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Conservam-se as partes de piano e guitarra. Consta de Introdução, Tema, 3 variações e Final. 7 páginas a parte de guitarra e

11 a de piano. Contém o carimbo de Leroux e o de Richault. A capa tem na parte superior o número 2 de uma numeração posterior ao original.

Imagem:



Im. 467: Capa das variações para piano e guitarra de W. Neuland.
Fundo Ínsua Yanes.

3)

Título: Duo concertant pour piano et guitare sur l'air favori l'amo, ah, l'amo e m'è più cara del'Opera Capuletti e Montecchi.

Outra informação na capa: À Misses Jenkins. Opera 21. Prix 7.50.

Outra informação na primeira página: 7.^{me} Duo de piano et guitare.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjador: Wilhelm Neuland (1806-1889).

Instrumentação: Piano e guitarra.

Tonalidades e tempo: Dó M, Lá M, Fá M,

Compassos: 4/4, 6/8.

Datação: Entre 1830 e 1898.

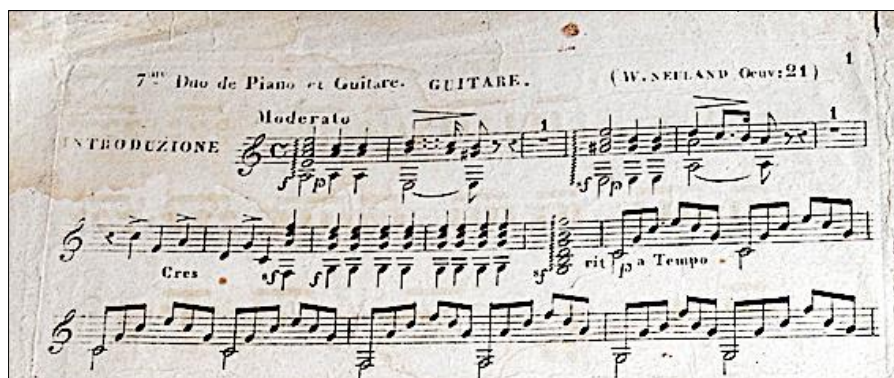
Número de prancha: 6076 R.

Editor e lugar da edição: S. Richault, Boulevard Poissonnière, 16, qu 1.^o, Paris. Chappell, Londres. Simrock, Bonn.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Dois exemplares da parte de guitarra. Não se conserva a parte de piano. Contém o carimbo de Leroux, o de Richault e o do armazém de música de Carrafa em Madrid. A capa tem na parte superior o número 3 de uma numeração posterior ao original. 5 páginas a parte de guitarra.

Imagem:



Im. 468: Fragmento do duo concertante para piano e guitarra de W. Neuland. Fundo Ínsua Yanes.

4)

Título: La Faitiguiya. Cancion andaluza.

Outra informação na primeira página: Puesta en musica y dedicada a la señorita D. Agustina de Lanuza. Pr. 6 R^s. * De D. F. A. Barbieri.

Autor: Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880).

Instrumentação: Voz e guitarra. Voz e piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Lá m, Andantino spres.

Compassos: 3/4, 3/8.

Datação: ca.1850.

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: Bartolomé Wirmbs, Sta. Teresa, 5, bajo idq. Madrid.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Contém a indicação de venda no armazém de Conde e na guitarraria de Campos. A primeira página tem na parte superior o número 4 da numeração posterior ao original. 6 páginas com duas estrofes mais no final, além da escrita na partitura. A datação baseia-se no estudo de Gosálvez Lara (1995).

Imagem:



Im. 469: Íncipit da canção La faitiguiya de Gómez Parreño.
Fundo Ínsua Yanes.

5)

Título: La figlia del reggimento.

Outra informação na capa: All'amico Mario Caccia. Capriccio sopra motivi della Figlia del reggimento di Donizetti per chitarra. Fr. 2.25.

Autor: Gaetano Donizetti (1797-1848).

Arranjador: Enea Gardana (1843-1901).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Ré M, Lá M, All.^o marziale, All.^o moderato,

Compasso: 3/4.

Datação: 1860.

Número de prancha: C 32198 C.

Editor e lugar da edição: Tito di G. Ricordi, Milão; Ricordi e Jouhaud, Florença; Bustelli-Rossi, Mendrisio.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Consta de Introdução, Variação, Allegro marziale e Allegro moderato. A capa tem o carimbo de Leroux, o de Antonio Romero, em Madrid, e na parte superior o número 5 da numeração posterior ao original. 5 páginas. A datação tem base no catálogo da Ricordi.

Imagem:



Im. 470: Fragmento de La figlia del reggimento por E. Gardana.
Fundo Ínsua Yanes.

6)

Título: Grande Andante della 4.^a sinfonia di F. Mendelssohn Bartholdy.

Outra informação na capa: 6 pezzis per chitarra di Giuseppe Costa.

Outra informação na primeira página: All'Eccellentissimo Sig. Ilario Eslava. N.º 1.

Autor: Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847).

Arranjador: Giuseppe Costa [José Costa Hugas] (1826-1881).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá, Andante con moto.

Compasso: 4/4.

Datação: ca.1872 (Romero/Mangado).

Número de prancha: U 23151 U.

Editor e lugar da edição: F. Lucca, Milão; Ducci, Florença; Blanchi, Turim.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Na capa está o carimbo de Leroux e uma dedicatória manuscrita do autor: "A mi querido amigo y compositor, al eminente guitarrista Sr. D. Florencio Gomez Parreño. Costa". 5 páginas.

Imagem:



Im. 471: Fragmento do Grande andante de J. Costa.
Fundo Ínsua Yanes.

7)

Título: Piccola fantasia sul Rigoletto di J. K. Mertz. Op. 63.

Outra informação na capa: sopra melodie dell'Opera Rigoletto di Verdi. Fr. 2.75.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Johann Kaspar Mertz (1806-1856).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Sol M, Lá M, Allegro maestoso, Moderato, Moderato assai.

Compasso: 4/4.

Datação: ca.1853 (IMSLP).

Número de prancha: n 29146 n.

Editor e lugar da edição: Tito di G. Ricordi, Cont.^a degli Omenoni n.º 1720 e a fianco del R. Teatro alla Scala, Milão; Ricordi e Jouhaud, Florença; Bustelli-Rossi, Mendrisio; Gius-Aibil, Mônaco.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Consta de três partes, Allegro maestoso, Moderato e Moderato assai. Tanto a capa quanto a primeira página têm o carimbo de Leroux e o de Antonio Romero, em Madrid. Na parte superior da capa está o número 7 da numeração posterior ao original. 8 páginas. A datação baseia-se numa edição alemã de 1853 segundo a IMSLP (Petrucci Music Library).

Imagem:



Im. 472: Fragmento da Fantasia op. 63 de Mertz. Fundo Ínsua Yanes.

8)

Título: Fantasia con variaciones.

Outra informação na capa: Al Maestro D. Pascual Perez y Gascón, organista en la Yglesia metropolitana de Valencia y director de música en el Colejio Real de San Pablo. Compuesta para guitarra por D. José Costa. Abogado.

Outra informação na primeira página: Al Sr. D. Pascual Perez y Gascon. Compuesta para guitarra. Por D. José Costa, abogado.

Autor: José Costa Hugas (1826-1881).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Ré M, Ré m, Andante grave.

Compassos: 4/4, 12/8.

Datação: 1º de outubro de 1853.

Número de prancha: B. 15.

Editor e lugar da edição: Juan Budó, calle de Escudillers, 11, p. 1º, Barcelona.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Consta de Introdução, Tema e 5 variações. Na capa tem o carimbo de Leroux e na parte superior esquerda há uma dedicatória manuscrita: "A D. A. Palacios // Su Amigo // El Autor". Também na parte superior está o número 8 da numeração posterior ao original. Infelizmente, desta obra só se conserva esta capa. 7 páginas.

Imagem:



Im. 473: Fragmento da Fantasia de J. Costa. Fundo Ínsua Yanes.

9)

Título: Fantasia sobre el Tantum Ergo.

Outra informação na primeira página: Dedicada a D.ⁿ J. M. Villergas por su amigo D. F. Gomez Parreño. Pr. 7 rs.

Autor: Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Lá M, Largo, Larghetto, Andante, Allegro.

Compassos: 4/4, 3/4.

Datação: s. XIX.

Número de prancha: F. P. 3.

Editor e lugar da edição: O autor, Madrid.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Consta de Introdução, Larghetto, Andante, Allegro e Coda. Contém na primeira página o carimbo de Leroux e o número 9 da numeração posterior ao original. Estava à venda em "Almacén de Conde y Guitarreria de Campos". 5 páginas.

Imagem:



Im. 474: Fragmento da Fantasia sobre el Tantum Ergo de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.

10)

Título: La amistad.

Outra informação na primeira página: Fantasia compuesta para guitarra. Dedicada a su mui querido amigo D. Luis Martinez Leganés. Precio 6 Rs.

Autor: Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Lá m, Lá M, Largo, Allegro deciso.

Compassos: 4/4, 3/4.

Datação: s. XIX.

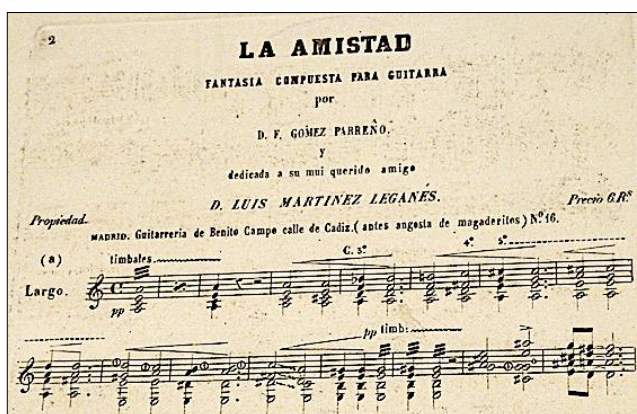
Número de prancha: F. P. 6.

Editor e lugar da edição: Guitarreria de Benito Campo, calle de Cadiz (antes angosta de magaderitos), n.º 16, Madrid.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Tem duas notas anotadas ao pé da primeira página: "(a) Se ejecuta dando á las cuerdas junto al puente con la cara palmar de los dedos ind. y med. de derecha" e "(b) Se ejecuta rozando la 4.^a cuerda, en direccion de la cejuela al puente, con el dorso de la uña del pulgar de mano derecha, e imitando el movimiento tremolo del violin". Contém o carimbo de Leroux na primeira página, no recto e no reverso. No reverso contém também o número 10 correspondente à numeração posterior ao original. 5 páginas.

Imagem:



Im. 475: Fragmento de La amistad de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.

11)

Título: Variaciones compuestas para guitarra.

Outra informação na primeira página: Dedicadas á su querido amigo D. Geronimo Daguerre. Pr. 12 rs.

Autor: Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Lá m, Lá M, Fá M, Fá m, Adagio, Cantabile.

Compassos: 4/4, 3/4, 6/8,

Datação: s. XIX.

Número de prancha: F. P. 10.

Editor e lugar da edição: O autor, Madrid.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Consta de Introdução, Tema, 4 variações e Coda. Contém uma nota ao pé da primeira página: "Adopto este signo $\frac{3}{4}$ para advertir, que la yema y uña del dedo indice debe pulsar todas las cuerdas, empezando por la mas aguda". Há mais duas notas mais. Tem na primeira página o carimbo de Leroux e o número 11 da numeração posterior ao original. 10 páginas.

Imagem:



Im. 476: Fragmento das Variaciones (1) de Gómez Parreño.
Fundo Ínsua Yanes.

12)

Título: Fantasia para guitarra.

Outra informação na primeira página: Dedicada a los guitarristas.

Autor: Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Lá M, Lá m, Larghetto, Andantino brillante, Andante, Allegro, Lento dolce.

Compassos: 4/4, 3/4, 6/8.

Datação: s. XIX.

Número de prancha: F. G. P. 7.

Editor e lugar da edição: Guitarrería de Benito Campo, calle de Cadiz (antes angosta de majaderitos) N. 16, Madrid.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Consta de Introdução, Tema, 4 variações e Coda. Tem na primeira página o carimbo de Leroux e o número 12 da numeração posterior ao original. 6 páginas.

Imagem:



Im. 477: Fragmento da Fantasia (1) de Gómez Parreño.
Fundo Ínsua Yanes.

13)

Título: Fantasia para guitarra.

Outra informação na primeira página: Compuesta y dedicada a D. Miguel Agustin Principe. Pr. 8 rs.

Autor: Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Fá M, Ré M, Largo, Cantabile, Andante, All.^o brillante, Prestto (sic).

Compassos: 4/4, 3/4.

Datação: s. XIX.

Número de prancha: F. P. 5.

Editor e lugar da edição: O autor, Madrid.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Consta de Introdução (Largo), Tema (Cantabile), variações (Andante, Allegro brillante, Vals). Tem na primeira página o carimbo de Leroux e o número 13 da numeração posterior ao original. 7 páginas.

Imagem:



Im. 478: Fragmento da Fantasia (2) de Gómez Parreño.
Fundo Ínsua Yanes.

14)

Título: Variaciones compuestas para guitarra.

Outra informação na primeira página: A la señorita D.^a Anjela Morejon. Pr. 9 rs.

Autor: Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Sol m, Sol M, Largo, Allegro, And.^{te} espres., Andantino, All.^o, Lento.

Compassos: 12/8, 6/8, 3/4.

Datação: s. XIX.

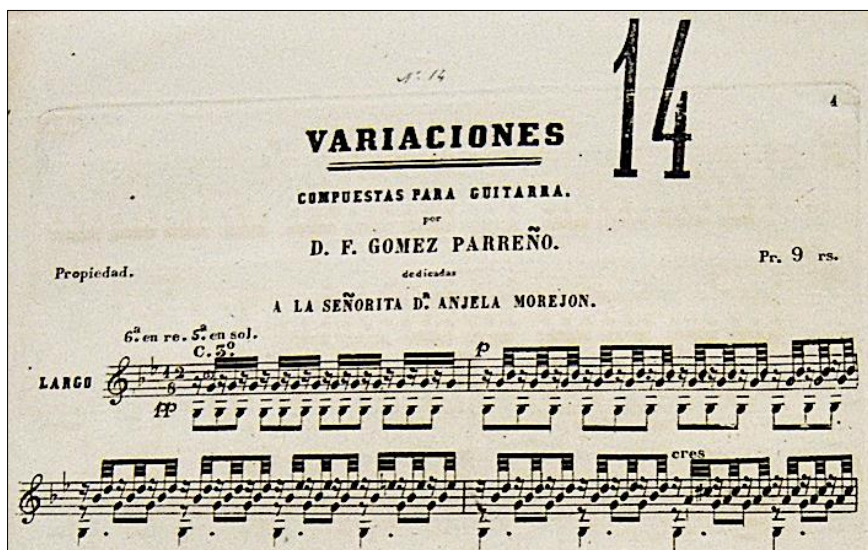
Número de prancha: F. P. 1.

Editor e lugar da edição: O autor, Madrid.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Consta de introdução (Largo e Allegro), Tema, 4 variações e Coda. Tem indicações de afinar a 6^a em Ré e a 5^a em Sol. Tem na primeira página o carimbo de Leroux e o número 14 da numeração posterior ao original. 8 páginas.

Imagem:



Im. 479: Fragmento das Variaciones (2) de Gómez Parreño.
Fundo Ínsua Yanes.

15)

Título: Variaciones sobre un tema de la Lucrecia.

Outra informação na primeira página: Compuestas para Guitarra.

Dedicadas a D. José y D. Agustin Campo. Pr. 7 rs.

Autor: Gaetano Donizetti (1797-1848).

Arranjador: Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempos: Ré M, Presto e fortissimo, And.^{te} largo, Andantino spres., Cantabile, And.^{no} deciso, All.^o brillante.

Compassos: 3/4, 2/4, 4/4.

Datação: s. XIX.

Número de prancha: F. P. 4.

Editor e lugar da edição: O autor, Madrid.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Consta de Introdução, Tema, 5 variações e Coda. Tem na primeira página o carimbo de Leroux e o número 15 da numeração posterior ao original. 6 páginas.

Imagem:



Im. 480: Fragmento das Variaciones sobre la Lucrecia de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.

16)

Título: Polka mazurka.

Outra informação na primeira página: Escrita para guitarra y dedicada á la S.^{ta} D.^a Carolina de Lanuza. Pr. 2 Rs.

Autor: Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/4.

Datação: s. XIX.

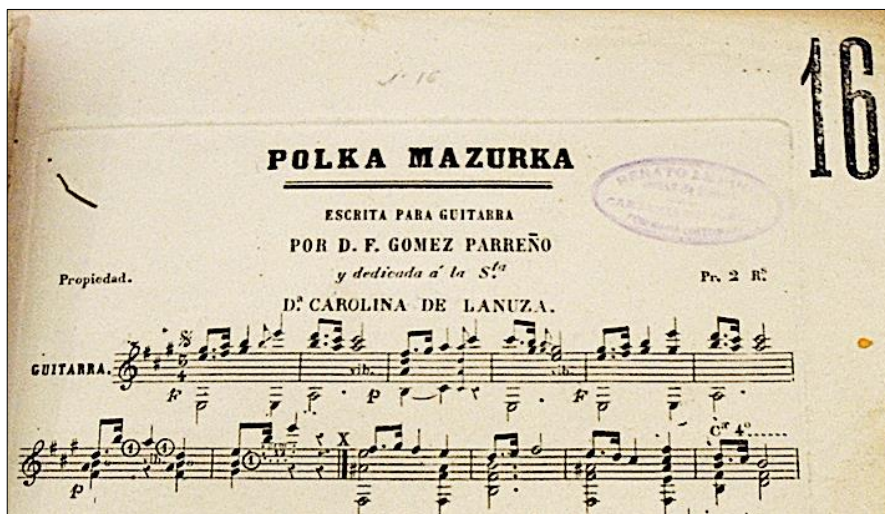
Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: Calcografía de Wirmbs, S.^{ta} Teresa, 5, bajo idq., Madrid.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: A partitura estava à venda no "Almacen de Conde y Guitarreria de Campos" em Madrid. Tem na primeira página o carimbo de Leroux e o número 16 da numeração posterior ao original. 1 página.

Imagem:



Im. 481: Fragmento da Polka mazurka de Gómez Parreño.
Fundo Ínsua Yanes.

17)

Título: Mi arpa. Capricho para guitarra.

Outra informação na primeira página: Dedicada a su amigo D. Dionisio Aguado. Pr. 2 Rs.

Autor: Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 4/4.

Datação: Meados s. XIX.

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: O autor, Madrid.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Tem na primeira página o carimbo de Leroux e o número 17 escrito a lápis. 1 página.

Imagem:



Im. 482: Fragmento de Mi arpa de Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.

18)

Título: Fantasia sull'Opera Saffo del Maestro Gio. Pacini.

Outra informação na capa: Collezione di Pot-ourris per Chitarra sopra motivi d'opere di Donizetti, Verdi e Pacini composti da P. Tonassi.

Outra informação na primeira página: Fr. 2.10.

Autor: Giovanni Pacini (1796-1867).

Arranjador: Pietro Tonassi (1800-1877).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Ré m, Ré M, And.^{te} sostenuto, Moderato.

Compasso: 3/4.

Datação: Antes de 1853.

Número de prancha: G 17911 G.

Editor e lugar da edição: Giovanni Ricordi, Contrada degli Omenoni N. 1720 e sotto il portico a fianco dell' I. R. Teatro alla Scala, Milão; G. Ricordi e Jouhand, Florença; Carlo Pozzi, Mendrisio.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Contém na capa uma relação das obras arranjadas por Tonassi com números de prancha e preços. Tem na capa o carimbo de Leroux. 7 páginas.

Imagem:



Im. 483: Capa da Collezione di pot-pourris de P. Tonassi.
Fundo Ínsua Yanes.

19)

Título: Barcarola (Sulla poppa del mio Brich).

Outra informação na primeira página: En la opera las Prisiones de Edimburgo de Ricci. Arreglada para guitarra sola por Lopez. Pr. 5 Rs.

Autor: Federico Ricci (1809-1877).

Arranjador: López [F. F. López?].

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Allegro.

Compasso: 3/8.

Datação: 1838-1859.

Número de prancha: B. (48) C.

Editor e lugar da edição: Bernabé Carrafa, calle del Principe, n.º 15, Madrid.

Localização: Fundo familiar de Jesus Ínsua Yanes. Pasta da guitarra.

Observações: Na primeira página tem a assinatura manuscrita de Jesus Ínsua Yanes em tinta azul. 3 páginas.

Datação com base no estudo de Gosálvez Lara (1995) e na estreia da ópera (1838).

Imagem:



Im. 484: Fragmento da Barcarola de Ricci por López. Fundo Ínsua Yanes.

ANEXO 29. FUNDO JESÚS ÍNSUA YANES. DESCRIÇÃO

São 19 obras das que 16 têm uma numeração moderna, da 1 à 17 faltando o número 6 que poderia ser substituído pelo 6 na capa das seis peças de José Costa publicadas na Itália. Além dessa, há mais duas obras sem essa numeração moderna. Para o catálogo tivemos em conta essa numeração, incluindo as 6 peças de Costa no lugar do número 6 e deixando para o final as duas que faltam por numerar. Nesta descrição comentamos por autores e lugares de edição.

1. COMENTÁRIOS GERAIS

No fundo guitarrístico de Jesus Ínsua Yanes achamos 10 obras de Florencio Gómez Parreño, 2 de José Costa Hugas, 2 de Wilhelm Neuland, 1 de Johann Kaspar Mertz, 1 de José María Ciebra, 1 de Enea Gardana, 1 de Pietro Tonassi e 1 de López, que poderia ser F. F. López do Álbum de Fernando de Torres, ou o aluno de Aguado, Luis López Muñoz (1793-1835). Nós, pela obra que se acha neste fundo, cremos que poderia ser o primeiro.

Além da música de criação original, várias das obras estão inspiradas em temas operísticos, sinfônicos como o de Mendelssohn e filosóficos como o de Tomás de Aquino. Assim, os autores originais e não guitarristas envolvidos no fundo são Daniel François Esprit Auber (1782-1871) com *La Fiancée*, Gaetano Donizetti (1797-1848) com *Anna Bolena*, *La figlia del reggimento* e *Lucrezia Borgia*, Vincenzo Bellini (1801-1835) com *I Capuletti e i Montecchi*, Giuseppe Verdi (1813-1901) com *Rigoletto*, Giovanni Pacini (1796-1867) com *Saffo*, Federico Ricci (1809-1877) com *La prigioniera di Edimburgo*, Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847) com o *Grande Andante della 4.^a sinfonia*, e Tomás de Aquino (1225-1274) pelas *Variaciones sobre el Tantum Ergo* de Gómez Parreño.

Todas as obras apresentam um alto nível técnico e musical, a denotarem o nível guitarrístico do primeiro dono do fundo que, como já foi explicado, poderia ser o tio de Jesus Ínsua, o padre José María Yanez.

1.1. As dez obras de Gómez Parreño

De Florencio Gómez Parreño (ca.1810 - depois de 1880) conservam-se neste fundo os seguintes títulos: 1. *La Faitiguiya. Canción andaluza*, 2. *La amistad*, 3. *Variaciones compuestas para guitarra* dedicadas a Ángela Morejón, 4. *Variaciones compuestas para guitarra* dedicadas a Gerónimo Daguerre, 5. *Variaciones sobre el tema de la Lucrecia*, 6. *Fantasia para guitarra* dedicada a los guitarristas, 7. *Fantasia para guitarra* dedicada a Miguel Agustín Príncipe, 8. *Polka mazurka*, 9. *Mi arpa. Capricho para guitarra* e 10. *Fantasia sobre el Tantum Ergo*.

O guitarrista e advogado Florencio Gómez Parreño, como Ciebra, publicou ele próprio as suas obras em Madrid, assim temos os números de prancha: F. P. 1, F. P. 3, F. P. 4, F. P. 5, F. P. 6 e F. P. 10. Poderia causar algum temor supor que F. P. são as iniciais de Florencio Parreño, mas os temores se dissipam e reafirmamos o intuído quando vemos o número de prancha: F. G. P. 7 [Florencio Gómez Parreño, obra 7]. Faltam dentro deste conjunto os números 2, 8 e 9 para completar as dez primeiras obras deste prolífico e virtuoso guitarrista.

As obras de Gómez Parreño levam o seu número de prancha quase todas, salvo as impressas por Wirmbs, como a canção andaluza *La Faitiguiya* e a *Polka mazurka*, que não têm número de prancha, e outras indicam que eram vendidas no "Almacén de Conde y Guitarrería de Campo", dois armazéns de música madrilenos da época. A loja de Campo era a oficina do violeiro Benito Campo e do seu filho José Campo Castro, comentados nesta tese por terem publicado uma moinheira para guitarra. Gómez Parreño dedica a sua *Fantasia sobre la Lucrecia* a José e Agustín Campo.

Pelo seu elevado nível técnico e musical, este conjunto de obras merece um estudo à parte, com explicação de todas as relações

de amizade de Gómez Parreño e aprofundamento na vida e obra deste madrilenho, grande virtuoso da guitarra.

1.2. A obra de José María Ciebra

Trata-se da *Fantasia for the Spanish Guitar upon a favorite French Air in Auber's Opera "La Fiancée". N.º 1*. Na primeira página indica uma afinação da guitarra em Mi M [Mi, Si, Mi, Sol#, Si, Mi]. No canto inferior direito da capa tem manuscrita a dedicatória "Al Sr. D.º Mariano Reinoso. / el autor / Jose Mª de Ciebra". Mariano Miguel Reinoso Abril foi um militar, político e ministro castelhano que realizou numerosas atividades culturais no seu Valladolid natal antes de trabalhar nas Cortes em Madrid.

A *British Library* indica no seu catálogo que esta obra foi publicada em 1839 por Ciebra. Tem sido republicada por Suárez-Pajares (2008, p. 110-116) quem afina a data de nascimento de Ciebra em Sevilha em torno do ano 1800. Ciebra realizou grande parte da sua carreira como guitarrista profissional em Paris e Londres.

1.3. Duas obras de Wilhelm Neuland

As duas obras operísticas do alemão Neuland para duo de piano e guitarra foram publicadas em Paris por S. Richault. Não pudemos consultar o catálogo deste editor mas na ficha da BNF vemos que a sua atividade está datada entre 1820 e 1898. Ambas as obras parecem pertencer a uma mesma coleção de música para forte piano e guitarra composta por Neuland, pois têm apenas dois números de diferença: 6076 e 6078. Ambas as obras estão baseadas em temas das óperas *Anna Bolena* de Donizetti e *I Capuletti e i Montecchi* de Bellini, que foram estreadas em 1830. Por isso a nossa datação compreende desde o ano de 1830 até a data estabelecida pela BNF de 1898. Contudo, se temos em conta o contexto deste fundo, achamos que estas duas obras seriam publicadas por volta da metade do século XIX.

1.4. Quatro obras editadas em Milão

Os dois editores milaneses deste fundo são a casa Ricordi, através de Giovanni Ricordi (1785-1853) e o seu filho Tito Ricordi (1811-1888) e a casa de Francesco Lucca, de Milão, que nessa altura estava associada à de Ducci na Florença e Blanchi em Turim. Pocci (2009b, p. 257 e 267) recolhe Blanchi e Ricordi, mas não Lucca. Este foi o editor de José Costa Hugas na Itália e publicou as seis obras individualmente mais um volume das seis obras reunidas. O exemplar do fundo de Jesus Ínsua Yanes, na capa contém uma relação, com os seus números de prancha, das obras de Costa Hugas publicadas por Lucca:

23151 N.º 1 Grande Andante della 4.^a sinfonia di F. Mendelssohn-Bartholdy (Riduzione). Fr. 1.50.

23152 N.º 2 Fantasia brillante sull'Op.^a La Traviata di Verdi. Fr. 4.

23153 N.º 3 Giulia. Rêverie brillante. Fr. 2.25.

23154 N.º 4 Duvutte-Valzer. Andantino facile e brillante. Fr. 2.25.

23155 N.º 5 Plegaria composta da Ilario Eslava (Riduzione). Fr. 1.25.

23157 N.º 6 Studio facile e brillante. Fr. 1.25.

23157 In un sol libro. Fr. 10.

Este exemplar da obra de José Costa, *Grande Andante della 4.^a sinfonia di F. Mendelssohn Bartholdy*, que é uma redução para guitarra da obra sinfónica e está oficialmente dedicada pelo seu autor ao músico Hilarión Eslava, contém na sua capa uma dedicatória manuscrita do autor: "A mi querido amigo y compositor, al eminente guitarrista Sr. D. Florencio Gomez Parreño. Costa". Temos, portanto, aqui uma ligação de excelência entre estes dois grandes guitarristas bem representados neste fundo musical.

Para a datação desta obra consultamos Mangado (1998, p. 178), que toma a data da edição de Antonio Romero em 1872. Não sabemos se a edição de Lucca foi anterior ou posterior à de Romero. Pajares Alonso (2001, p. 301) atribui a Lucca um período de atividade entre 1825 e 1888. Sobre Francesco Lucca, o editor de Milão e competidor de Ricordi, podemos dizer que se na década de 1870 estava associado a Ducci na Florença e Blanchi em Turim, já na

década de 1890 vemo-lo associado ao próprio Tito di G. Ricordi na partitura *Flora. Polka brillante* de G. B. Pirani, arranjada para cordofones dedilhados por Giuseppe Bellenghi, que se acha no fundo guitarrístico do Arquivo Canuto Berea (veja-se o núm. 97 do catálogo do ACB).

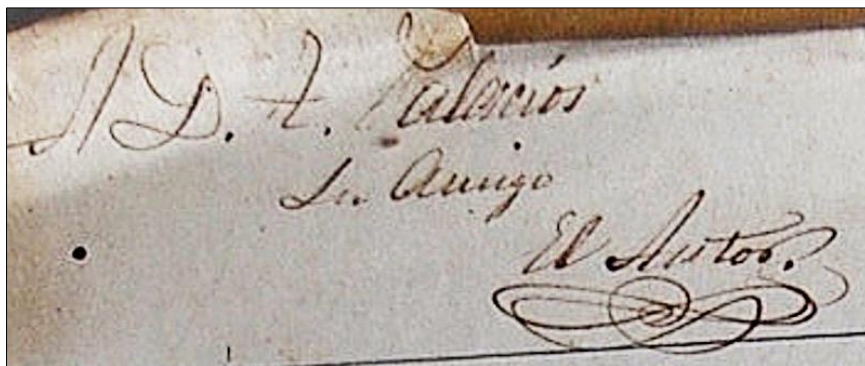
A fantasia sobre um tema de Rigoletto de Mertz, publicada por Tito di G. Ricordi, achamo-la numa edição alemã datada de 1853 pela IMSLP. Pocci explica que o pai Giovanni Ricordi estampou uns 25.000 números de prancha até esse ano. Sendo o exemplar deste fundo o n.º 29.146 parece possível que a edição tenha sido perto de 1853 ou já em 1854. A outra obra publicada por Tito di G. Ricordi é a do guitarrista italiano Enea Gardana sobre um tema de Donizetti, que o catálogo em linha da Ricordi data de 1860. Também consultamos esse catálogo para datar a fantasia sobre um tema de Saffo, de Pietro Tonassi, onde comprovamos que a última obra registada no catálogo digital é a do número de prancha 13.637 que corresponde ao ano de 1842. Não há registos para o número de prancha da nossa edição: 17.911, mas tendo em conta que Giovanni Ricordi morre em 1853, podemos estabelecer um período entre 1842 e 1853 para a publicação desta obra.

1.5. Barcelona e Madrid

A segunda obra de José Costa Hugas conservada neste fundo de guitarra é a *Fantasia con variaciones*, editada por Budó em Barcelona e dedicada ao seu mestre Pascual Pérez Gascón. Tem uma dedicatória inicial, em página à parte a dizer:

S. Don Pascual Perez // Querido Maestro y Sñr. mio: dedico á V. la presente fantasía sin tener para ello mas títulos que el ser discípulo suyo y el abrigar una conviccion profunda de que no sabrá V. desairarme resistiéndose á admitir una ofrenda que es la espresion de mi buena amistad y mi agradecimiento. // Dignese V. pues aceptar esta primicia, y sobre todo, admitala V. con una benevolencia sin limites como el respeto, aprecio y humildad con que se la ofrece su apasionado discípulo y amigo // Q. B. S. M. // José Costa // Torroella de Montgri 1.º Octubre de 1853.

Este mesmo texto é reproduzido por Mangado (1998, p. 178). A partitura deste fundo coincide em tudo com a comentada por Mangado. Além disso, no nosso exemplar há uma dedicatória manuscrita na parte superior esquerda: "A D. A. Palacios // Su Amigo // El Autor".



Im. 485: Dedicatória e assinatura de J. Costa Hugas. Fundo Ínsua Yanes.

Por último, a única peça editada por Bernabé Carrafa deste fundo é a Barcarola de Ricci, arranjada para guitarra por um tal López. Achamos que seja o F. F. López do Álbum de Fernando de Torres Adalid porque a obra ali contida é a valsa da mesma ópera. Bem poderia ser que o mesmo autor tivesse arranjado para guitarra a Barcarola e a Valsa da ópera *La prigionie di Edimburgo* de Ricci. Porém, é só uma hipótese. A obra no livro de Fernando de Torres está manuscrita e sem mais indicações. A do fundo de Jesus Ínsua Yanes está impressa com número de prancha B. (48) C. e endereço em rua do Príncipe, 15, Madrid, o que indica uma possível faixa temporal entre 1838, que é a data da estreia da ópera, e 1859 segundo o estudo de Gosálvez Lara (1995, p. 145) como data do fim da atividade de Carrafa como editor único.

ANEXO 30. FUNDO JESÚS ÍNSUA YANES. AUTORAS/ES

Auber, Daniel François Esprit (1782-1871).
Bellini, Vincenzo (1801-1835).
Ciebra, José María (s. XIX).
Costa Hugas, José (1826-1881).
Donizetti, Gaetano (1797-1848).
Gardana, Enea (1843-1901).
Gómez Parreño, Florencio (ca.1810 - depois de 1880).
López [F. F. López?].
Mendelssohn Bartholdy, Felix (1809-1847).
Mertz, Johann Kaspar (1806-1856).
Neuland, Wilhelm (1806-1889).
Pacini, Giovanni (1796-1867).
Ricci, Federico (1809-1877).
Tonassi, Pietro (1800-1877).
Verdi, Giuseppe (1813-1901).

ANEXO 31. FUNDO JESÚS ÍNSUA YANES.

TÍTULOS

Barcarola (Sulla poppa del mio Brich).
Duo concertant pour piano et guitare sur l'air favori l'amo, ah,
l'amo e m'è più cara del'Opera Capuletti e Montecchi.
Fantasia con variaciones.
Fantasia for the Spanish Guitar upon a favorite French Air in
Auber's Opera "La Fiancée".
Fantasia para guitarra.
Fantasia sobre el Tantum Ergo.
Fantasia sull'Opera Saffo del Maestro Gio. Pacini.
Grande Andante della 4.^a sinfonia di F. Mendelssohn
Bartholdy.
Introduction et Variations en Duo pour Piano et Guitare sur un
air favori de Anna Bolena, de Donizetti.
La amistad.
La Faitiguiya. Cancion andaluza.
La figlia del reggimento.
Mi arpa. Capricho para guitarra.
Piccola fantasia sul Rigoletto di J. K. Mertz.
Polka mazurka.
Variaciones compuestas para guitarra.
Variaciones sobre un tema de La Lucrecia.


**ANEXO 32. FUNDO JESÚS ÍNSUA YANES.
PARTITURAS**

6
PEZZI
PER
CHITARRA
DI
GIUSEPPE COSTA

23151	N. 1 GRANDE ANDANTE della 4. ^a SINFONIA di F. Mendel-	
	schon-Bartholdy (Riduzione)	Fr. 1. 50
23152	" 2 FANTASIA BRILLANTE sull'Op. LA TRAVIATA di Verdi .	4. —
23153	" 3 GIULIA: RÉVERIE BRILLANTE	" 2. 25
23154	" 4 DUVUTTE-VALZER: ANDANTINO FACILE e BRILLANTE .	" 2. 25
23155	" 5 PLEGARIA composta da Ilario Esclava (Riduzione) .	" 1. 25
23156	" 6 STUDIO FACILE e BRILLANTE	" 1. 25
23157	IN UN SOL LIBRO	" 10. —

Proprietà dell'Editore.

MILANO, Stabilimento Musicale di F. LUCCA
Firenze, Ricci Torino, Bianchi


Il mio glorioso amico / Compilato / e / illustrato / da / me / stesso / Giuseppe / Costa

Im. 486: Capa do Grande andante de Costa Hugas editado por E. Lucca. Fundo Ínsua Yanes.

GRANDE ANDANTE

DELLA 4ª SINFONIA DI F. MENDELSSOHN BARTOLDY

GIUSEPPE COSTA

All'Esceatissimo
Sic ILARIO ESLEVA.

N.º 1.

CHITARRA

Andante
con moto.

f

p

Col 4ª

POS. 5ª

POS. 5ª

Proprietà di F. Lucca: Milano

U 23154 U

5

Im. 487: Primeira página do Grande andante de Costa Hugas editado por E. Lucca. Fundo Ínsua Yanes.

[illegible]

Im. 488: Segunda página do Grande andante de Costa Hugas editado por E. Lucca. Fundo Ínsua Yanes.

CHITARRA

5

9

23151

Im. 489: Terceira página do Grande andante de Costa Hugas
editado por E. Lucca. Fundo Ínsua Yanes.

FANTASIA
PARA GUITARRA
POR D. FLORENCIO GÓMEZ PARREÑO.

DEDICADA A LOS GUITARRISTAS.

Propiedad. Pr: 9 R^o

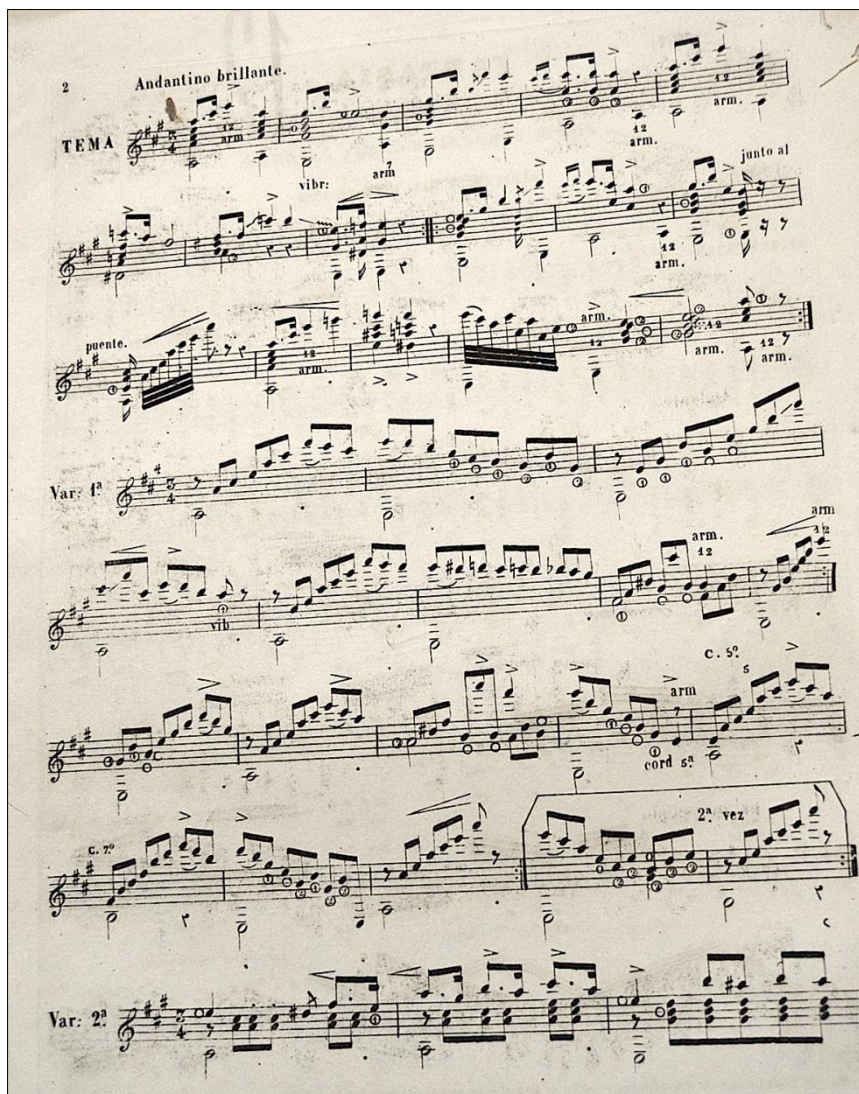
Larghetto.

INTRODUCCION.

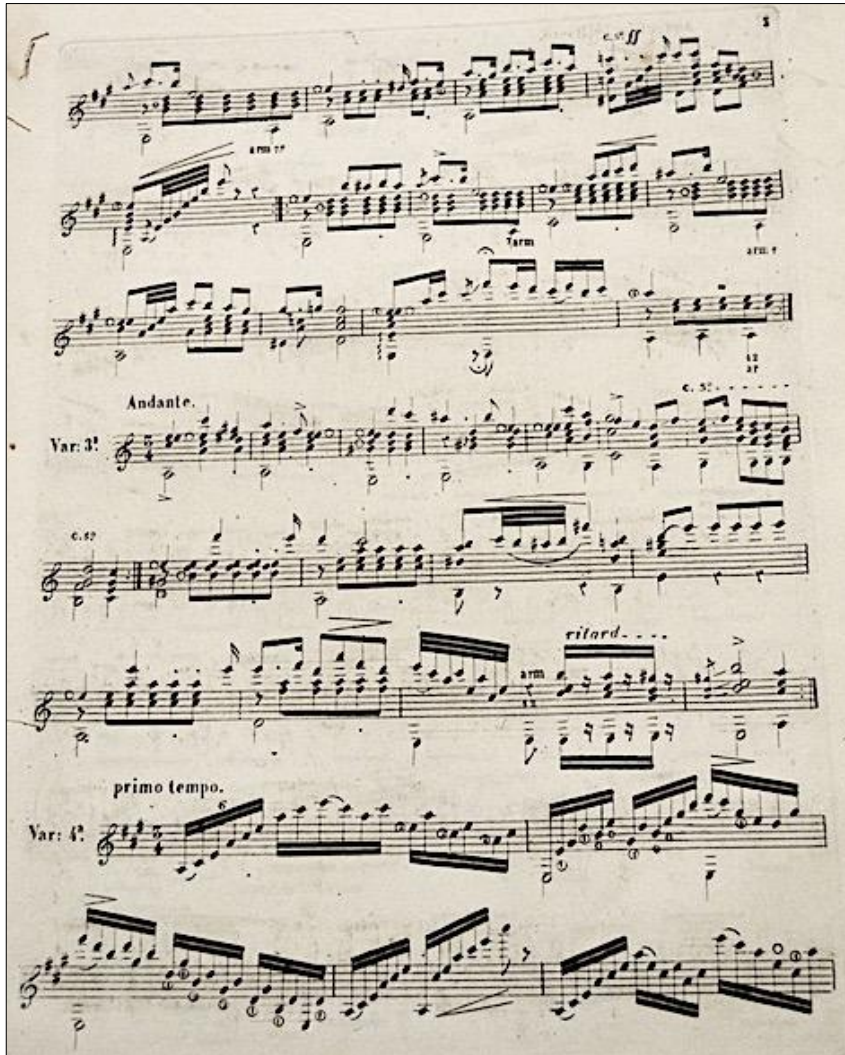
p *EP* *forte é brillante* *espresivo vibr* *armela 2^a en 7^o traste.* *arm el bajo en 7^o traste* *7^o arm* *arm en 7^o el bajo:* *ritard. é espresivo.* *piu ritard.*

Madrid. Guitarreria de Benito Campo calle de Cadiz (antes angosta de majaderitas) N 16.
F.G.P. 7

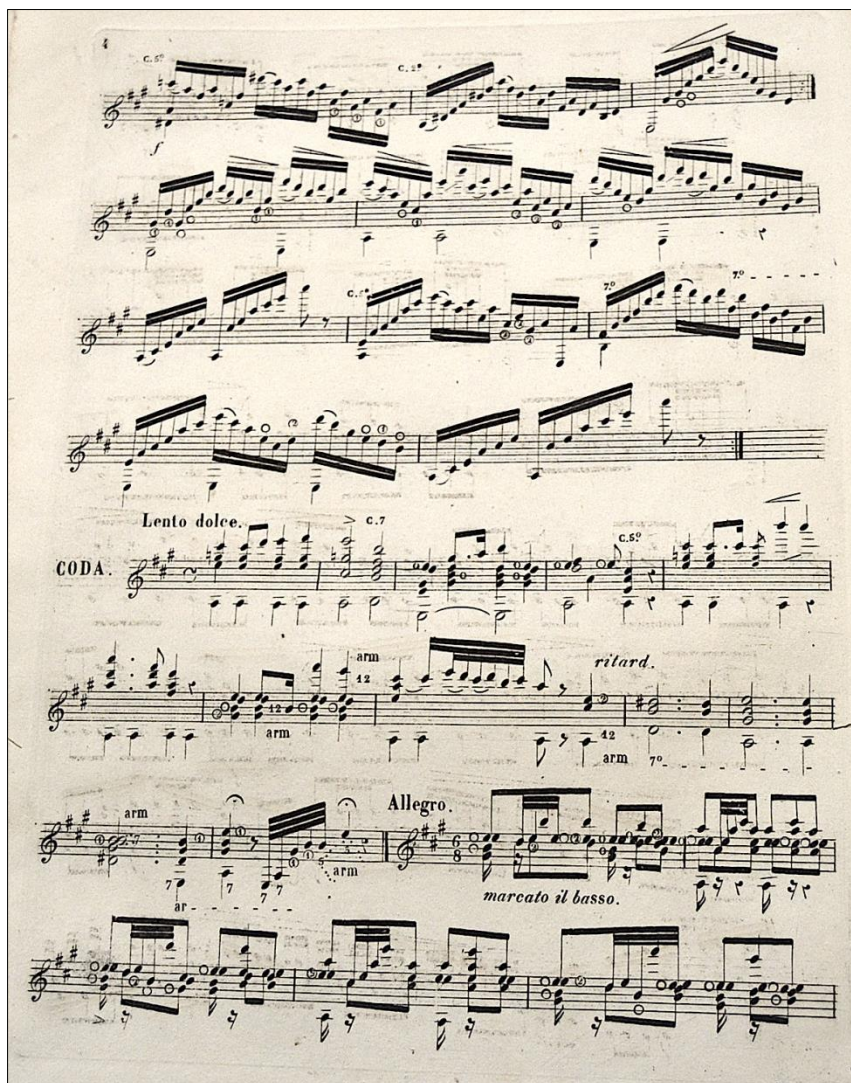
Im. 490: Primeira página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.



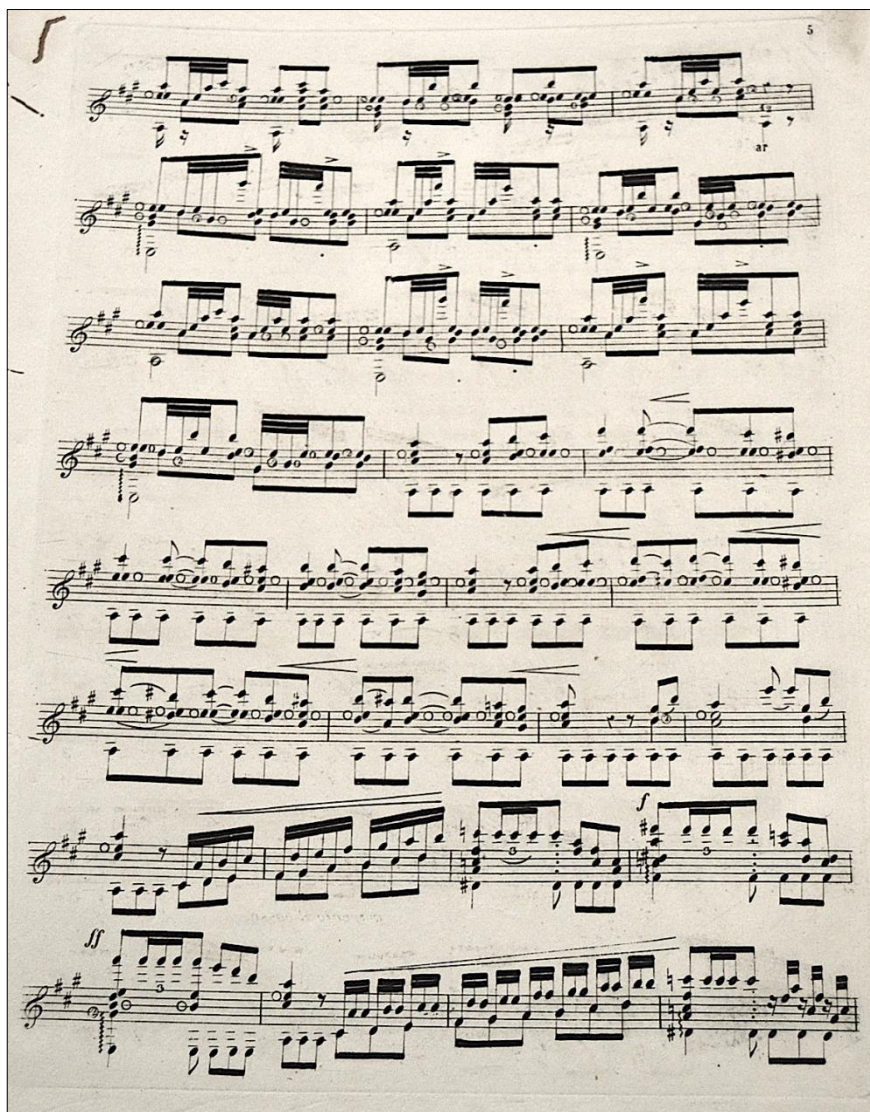
Im. 491: Segunda página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.



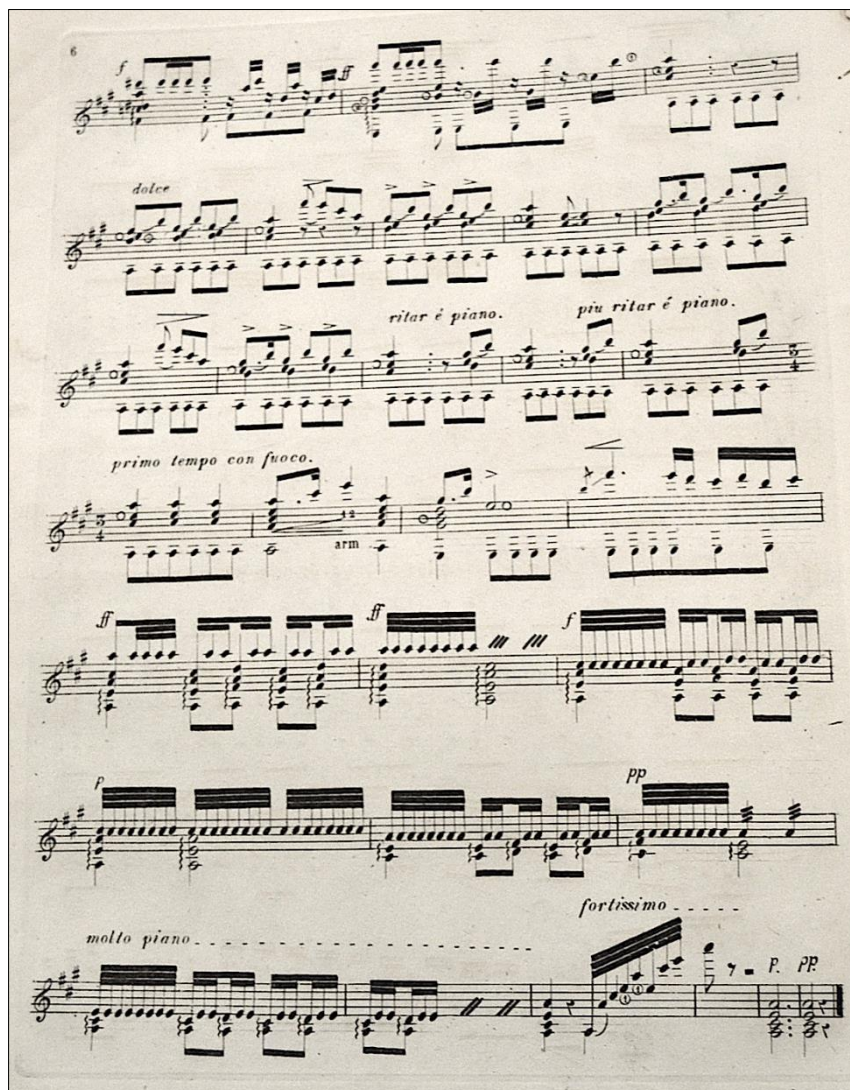
Im. 492: Terceira página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.



Im. 493: Quarta página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Insua Yanes.



Im. 494: Quinta página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.



Im. 495: Sexta página da Fantasia dedicada a los guitarristas de Florencio Gómez Parreño. Fundo Ínsua Yanes.

BARCAROLA
(Sulla poppa del mio Brich)
En la opera las **PRISIONES** de **EDIMBURGO** de RICCI.
Arreglada para GUITARRA sola
POR LOPEZ.
MADRID. Pr. 5 R.

Allegro.

GUITARRA.



Se hallara en el almacen de musica de CARRAFA calle del Principe N.º 45. B. (48) C.

Im. 496: Primeira página da barcarola Sulla poppa del mio Brich por López. Fundo Ínsua Yanes.



Im. 497: Segunda página da barcarola Sulla poppa del mio Brich por López. Fundo Ínsua Yanes.

A handwritten musical score on aged, slightly stained paper. The score is written in black ink and consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The music is a barcarole, characterized by a steady, rhythmic pattern. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A small number '3' is written in the upper right corner of the first staff. The sixth staff has the instruction 'stretto assai.' written above it. The score concludes with a double bar line and a final chord. In the bottom right corner, the text 'B. (48) G.' is written.

Im. 498: Terceira página da barcarola Sulla poppa del mio Brich por López. Fundo Ínsua Yanes.

ANEXO 33. FUNDO LOCAL DE MÚSICA DE RIANJO. CATÁLOGO

A música para guitarra ou com guitarra do século XIX conservada no Fundo Local de Música de Rianjo provêm dos arquivos pessoais dos músicos rianjeiros José Pérez González (1901-1941) e José Ramón Nine Piñeiro (1895-1936). Conserva-se na Pasta da Guitarra do fundo.

1)

Título: Viva er mosto.

Outra informação na primeira página: N.º 1. Cancion Andaluza.
Precio 10 rs.

Autor: Manuel Sanz (1829-1888).

Instrumentação: Voz, guitarra e piano.

Língua: Castelhana.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/8.

Editor: Antonio Romero y Andía (1815-1886).

Lugar e data da edição: Rua Preciados 5, Madrid, 1897-1898.

Número da prancha: A.R. 4424.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

2)

Título: La donna è mobile. Polka-mazurka.

Outra informação na primeira página: Compuesta para piano sobre motivos del Rigoletto, por N. Robres y arreglada para guitarra por V. Borrero. Pr. 0,75 Pts.

Autor: Lázaro Núñez Robres (1827-1883).

Arranjador: Vicente Borrero.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M, Fá M.

Compasso: 3/4.

Editor: Almagro y C.^a Editores.

Lugar e data da edição: Rua Preciados, 5, Madrid, 1898-1901.

Número da prancha: A. y C.^a 4524.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 499: Fragmento da Polka-mazurka de Núñez Robres por V. Borrero. Fundo Local de Música de Rianjo.

3)

Título: Marcha de los cadetes.

Outra informação na primeira página: Al profesor de música Sr. D. Felipe Gayon. Precio 6 rs.

Arranjador: Antonio Rubira.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M, Ré M.

Compasso: 2/4.

Editor: Almagro y C.^a Editores.

Lugar e data da edição: Rua Preciados, 5, Madrid, 1898-1901.

Número da prancha: A. y C.^a 5585.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 500: Íncipit da Marcha de los cadetes por A. Rubira. FLMR.

4)

Título: "Tú". Habanera.

Outra informação na primeira página: A la más distinguida de mis discípulas la Srta. Rosa Gómez. / Arreglo fácil. / Pr. fijo: 75 Cs.

Autor: Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944).

Arranjador: Francisco Cimadevilla (1861-1931).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m, Lá M.

Compasso: 2/4.

Editor: Sociedad Anónima Editorial Casa Dotesio (1900-1936).

Lugar e data da edição: Madrid-Bilbao, 1900-1936.

Número da prancha: 40198.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 501: Íncipit da habanera Tú por F. Cimadevilla. FLMR.

5)

Título: Canto de amor.

Outra informação na primeira página: Melodia de A. Lopez Almagro. / Arreglada para guitarra / por / A. Garcia. / Pr. 1,50 Ptas.

Autor: Antonio López Almagro (1838-1904).

Arranjador: A. [Aquilino?] García.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

Tempo: Larghetto.

Editor: Almagro y C.^a Editores.

Lugar e data da edição: Rua Preciados, 5, Madrid, 1898-1901.

Número da prancha: A. y C.^a 5987.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 502: Fragmento do Canto de amor de López Almagro por A. García. Fundo Local de Música de Rianjo.

6)

Título: Cuaderno de guitarra y bandurria, por cifra por el sistema moderno.

Outra informação na primeira página: Compuesto por el profesor / D. Manuel Peñalba y Bañares. / Propiedad de José M.^a Varela / Torrado.

Autor: Manuel Peñalba y Bañares.

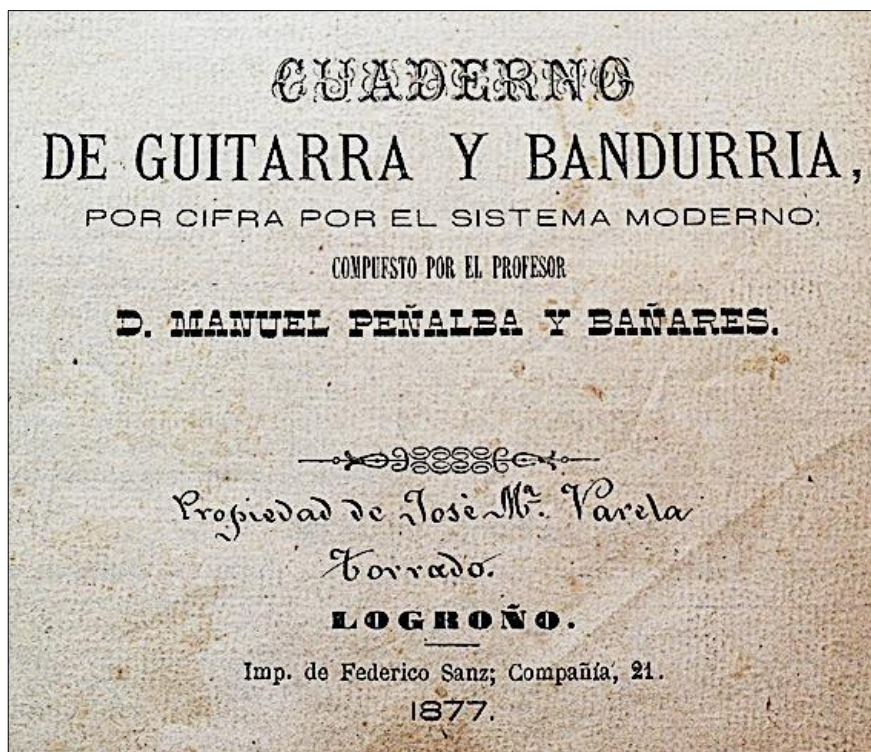
Instrumentação: Guitarra e bandurra.

Editor: Federico Sanz.

Lugar e data da edição: r/ Compañía, 21, Logroño, 1877.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 503: Capa do método para guitarra e bandurra de Peñalba Bañares. FLMR.

7)

Título: Brisas Rianjesas. Vals coreado.

Autor da música: Felipe Paz Carbajal (1850-1918).

Autor da letra: José María Arcos Moldes (1865-1944).

Instrumentação: Tenores 1º e 2º, Baixos e Guitarras 1ª e 2ª.

Tonalidade: Sol m?

Compasso: 3/4.

Datação: Fim do s. XIX - Começo do s. XX.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 504: Íncipit da valsa Brisas Rianjesas de F. Paz Carbajal. FLMR.

8)

Título: Consuelo de las rosas. Mazurka.

Autor da música: Felipe Paz Carbajal (1850-1918).

Autor da letra: José María Arcos Moldes (1865-1944).

Instrumentação: Tenores 1º e 2º, Baixos e Guitarras 1ª e 2ª.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: Fim do s. XIX - Começo do s. XX.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 505: Íncipit da mazurca Consuelo de las Rosas de F. Paz Carbajal. FLMR.

9)

Título: Folhas solta sem título nem autor (1).

Autor: Agustín Gómez?

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M, Dó M.

Compasso: 3/4.

Datação: Fim do s. XIX.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

Observações: Manuscrito a tinta, uma única página, incompleto. Faz parte de uma obra para guitarra só. Letra semelhante à do manuscrito de Agustín Gómez (1882-1883).

Imagem:



Im. 506: Fragmento de manuscrito com letra de A. Gómez. FMLR.

10)

Título: Folhas solta sem título nem autor (2).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 6/8.

Datação: Fim do s. XIX - Começo do s. XX.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

Observações: Manuscrito a lápis, escrito verticalmente em média página apaisada, incompleto. É a parte do baixo, escrita para guitarra, de uma obra para grupo de plectro.

Imagem:



Im. 507: Fragmento de acompanhamento de guitarra. FLMR.

11)

Título: Método para guitarra.

Autor: Casimiro Tarantino Nicolau.

Outra informação na primeira página: Representantes del autor en la República Argentina Sres. Blanco y Castellanos, 977 Artes 977, Buenos Aires. / (Es propiedad del autor para todos los países). 2ª edición. / 2ª edición.

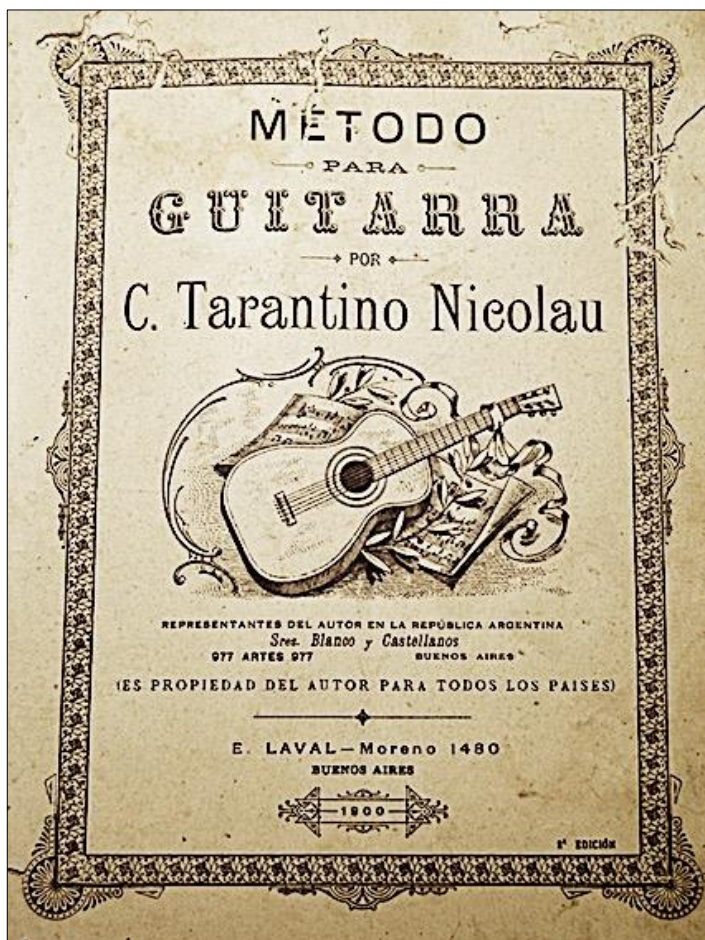
Instrumentação: Guitarra.

Editor: E. Laval.

Lugar e data da edição: r/ Moreno, 1480, Buenos Aires, 1900.

Localização: FLMR, Depósito José Ramón Nine Piñeiro, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 508: Capa do método de Casimiro Tarantino. FLMR.

12)

Título: Método para guitarra.

Autor: Ferdinando Carulli (1770-1841).

Instrumentação: Guitarra.

Editor: A.D. & C.

Lugar e data da edição: Buenos Aires? Fim do s. XIX?

Número de prancha: A.D.1895&C.

Localização: FLMR, Depósito José Ramón Nine Piñeiro, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 509: Página interior do método de Carulli
editado em Buenos Aires. FLMR.

13)

Título: Jota aragonesa (aire español).

Mais informações na primeira página: Arreglada para guitarra sola y dedicada al discípulo Sr. Perez, Andres (Chile 295) por su maestro Agustin Gomez (Octubre 24/882).

Autor: Popular.

Arranjador: Agustín Gómez.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: 24 de outubro 1882.

Localização: FLMR, Depósito José Ramón Nine Piñeiro, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 510: Fragmento do manuscrito com a jota de A. Gómez. FLMR.

14)

Título: Maria Taglioni. Polka.

Autor: Johann Strauss II (1825-1899).

Arranjador: Agustín Gómez.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 2/4.

Datação: 16 de dezembro de 1882.

Localização: FLMR, Depósito José Ramón Nine Piñeiro, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 511: Íncipit da polca Maria Taglioni de A. Gómez. FLMR.

15)

Título: Acordes de La M.

Autor: Agustín Gómez.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 4/4.

Datação: 1882.

Localização: FLMR, Depósito José Ramón Nine Piñeiro, Pasta da Guitarra.

16)

Título: Miserere del Trovador.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Agustín Gómez.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 4/4.

Tempo: Adagio e Ritenuto.

Datação da partitura: 3 de janeiro de 1883.

Localização: FLMR, Depósito José Ramón Nine Piñeiro, Pasta da Guitarra.

Observações: Trata-se de duas árias da ópera de Verdi, pertencentes ao 4.º ato: *D'amor sull'ali rosee* e *Miserere d'un alma già vicina*.

Imagem:



Im. 512: Íncipit do Adagio do Miserere del Trovador de A. Gómez. FLMR.

17)

Título: Brisas Rianjesas. Jota coreado.

Autor da música: Felipe Paz Carbajal (1850-1918).

Autor da letra: José María Arcos Moldes (1865-1944).

Instrumentação: Tenores 1º e 2º, Baixos, Bandurras e Guitarras.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Localização: FLMR, Depósito José Ramón Nine Piñeiro, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 513: Íncipit da jota Brisas Rianjesas de F. Paz Carbajal. FLMR.

18)

Título: Nuevo método argentino para guitarra por cifra.

Autor: Não localizado.

Instrumentação: Guitarra.

Editor: Carece de marcas de edição.

Lugar e data da edição: Buenos Aires? Fim do s. XIX ou início do XX.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

Imagem:



Im. 514: Fragmento do Nuevo método argentino para guitarra por cifra. FLMR.

19)

Título: Método en cifra para guitarra.

Autor: Não localizado.

Instrumentação: Guitarra.

Editor: Carece de marcas de edição.

Lugar e data da edição: Buenos Aires? Fim do s. XIX ou início do XX.

Localização: FLMR, Depósito José Pérez González, Pasta da Guitarra.

Observações: Incompleto. Contém o nome de Rogelio Pérez González (Rianjo, 1897-Ponte Vedra, 1963).

Imagem:

ÍNDICE	
<i>Manera de encordar la guitarra</i> 1	<i>Acordes</i> 5
<i>De la manera de colocar la guitarra</i> 1	<i>Arpeggio</i> 6
<i>Mano izquierda</i> 2	<i>Tresillo</i> 6
<i>Movimiento de ambas manos</i> 2	<i>Ligado</i> 6
<i>Mano izquierda</i> 2	<i>Cejilla</i> 6
<i>Método</i> 2	<i>Rasgueado, seguidillas, patilla</i>
<i>Modo de templar la guitarra</i> 2	<i>y cruzado</i> 7
<i>Templada la guitarra</i> 3	<i>Jota</i> 7
<i>Cuerdas</i> 3	<i>Boleras</i> 7
<i>Escala natural</i> 3	<i>Explicación de la escala general</i>
<i>Escala</i> 4	<i>cromática</i> 7
<i>Ejercicios</i> 4	<i>Tonos</i> 3
<i>Compás</i> 5	<i>Índice</i> 8

Im. 515: Índice do Método en cifra para guitarra.
Fundo Local de Música de Rianjo.

ANEXO 34. FUNDO LOCAL DE MÚSICA DE RIANJO.

DESCRIÇÃO

1. ROMERO, ALMAGRO, DOTÉSIO

O fundo guitarrístico do FLMR deixa clara a complexa relação entre estas três editoras de música madrilenas, as sucessões, a transferência dos fundos musicais e o uso dos números de prancha até desembocarem em julho de 1898 na compra pela Casa Dotésio (Arana, 1998, p. 228). A presença de partituras das três editoras, cuja atividade é correlativa no tempo, poderia indicar que foram compradas no mesmo armazém de música que bem poderia ter sido a loja de Zozaya em Madrid, ativa entre 1878 e 1900 (Gosálvez, 1995, p. 194). Dizemos isto porque entre as partituras estava um dos catálogos de Zozaya com numerosas obras para guitarra e cordofones de plectro, em especial, bandolins e bandurras. Lembremos que Benito Zozaya abriu entre 1880 e 1881 uma sucursal na Corunha, entrando em concorrência com Canuto Berea (López Cobas, 2007, p. 314).

O riojano Manuel Sanz de Terroba (1829-1888) é um dos principais compositores de canção andaluza com acompanhamento de guitarra durante a segunda metade do s. XIX. Esta música chegou à Galiza no último quartel do século. A obra de Manuel Sanz, *Viva er mosto*, acha-se também no fundo de música para guitarra do Arquivo Canuto Berea (cota M-203/1, n.º 67 do catálogo) com idêntico editor e número de prancha em ambos os casos: A.R. 4424. Como já dissemos na descrição do ACB, esta canção tinha sido publicada em 1868 pelo editor Casimiro Martín, que trabalhou em Madrid entre 1852 e 1873, e em 1876 por Antonio Romero, mas calculamos que a partitura de Romero não chegaria à Corunha até 1890. A partitura de Rianjo não tem carimbos de Canuto Berea, como era o costume. O mais provável é que fosse comprada por outra via. Entre os pormenores, dizer que na partitura do FLMR está cortada pelas margens, como se tivesse havido a necessidade de fazer o papel mais pequeno. A única diferença entre

as partituras do ACB e do FLMR é o número da rua Preciados, em Madrid, em que se acha o editor Romero. Na partitura do ACB é o n.º 1, na do FLMR é o n.º 5. Segundo Gosálvez (1995, p. 175), o período em que Romero se instalou na rua Preciados, 5 foi a partir de junho de 1897 até 1898. Esta seria, pois, a faixa temporal de edição desta partitura.

A editora Almagro y C.^a publicou três das obras conservadas no FLMR. O próprio Almagro, o gravador Faustino Echevarría, o músico e folclorista Núñez Robres, os destacados guitarristas Vicente Borrero e Antonio Rubira, além de um pouco conhecido A. (Aquilino?) García, são os autores e arranjadores dessas obras.

Sobre Antonio López Almagro diz Gosálvez (1995, p. 134):

Antonio López Almagro (Murcia, 1838-1904) era compositor, profesor de harmonio de la Escuela Nacional de música y Declamación (1875) y más tarde catedrático del instrumento (1888). Mientras Romero fundaba en Madrid su prestigiosa firma (1854), López Almagro daba a conocer sus primeras composiciones para piano, canto y harmonio y comenzaba su actividad de divulgación de la práctica musical participando en la fundación de la Sociedad Filarmónica de Murcia (1860). [...] de El canto de amor, su obra más popular, llegaron a estamparse miles de ejemplares.

A transição de Romero a Almagro é explicada também por Gosálvez (1995, p. 152):

y en los años setenta estableció [Almagro] una estrecha relación laboral con el más importante editor de la época, Antonio Romero y Andía (1815-1886), que le nombró director del gran taller de grabado y estampación construido en el Salón Romero (1884).

Gosálvez (p. 134) completa:

Cuando en 1886 murió el fundador de la editorial y almacén de música de Antonio Romero, su viuda, Fernando Conde y Arnal (m. 1891), pasó a dirigirlos con la nueva denominación "Casa Romero", que se mantuvo hasta la desaparición de la firma en julio de 1898. Durante estos doce últimos años ejerció la dirección efectiva el entonces jefe de la "primer sección" (editorial, instrumentos y

organización de conciertos), Antonio López Almagro, que desde 1881 había sido socio en la empresa.

Mais tarde, Gosálvez frisa (p., 172):

el segundo [Almagro] fue catedrático de armonium de la Escuela Nacional de Música y gerente de la editorial Romero desde 1881 hasta la desaparición de la entidad, momento en el que constituyó una nueva firma, "Almagro y Cía" (1898-1901), que puede ser considerada epígono de la antigua "Casa Romero".

Portanto, concluímos que Antonio López Almagro tinha sido primeiro sócio e depois gerente da Casa Romero após a morte do fundador, entre 1886 e 1898. Nesse ano é quando Casa Dotésio absorve Casa Romero e López Almagro funda a sua própria editorial, Almagro y C.^a, com alguns fundos da Casa Romero que Dotésio não adquiriu, e estará ativa até 1901, momento em que também será absorvida pela Casa Dotésio. Das três partituras editadas por Almagro duas delas seriam dos fundos de Romero que não passaram a Dotésio, sendo a terceira da própria autoria de Almagro.

A conhecida ária *La donna è mobile* de Verdi, que é uma polca-mazurca, foi posta para voz e piano por Lázaro Núñez Robres (1827-1883) e arranjada para guitarra por Vicente Borrero. Suárez-Pajares (1999b) localiza esta obra editada por Casimiro Martín (1852-1873), igual que a anterior de Sanz, o qual faz sentido posto que os fundos de Martín passaram a Romero em 1876 (Gosálvez, 1995, p. 160) e, como já foi dito, de Romero passaram a Almagro aqueles fundos que não foram comprados por Dotésio. Esta é uma faixa epocal possível para a datação da partitura original. A edição de Almagro indica que a Rianjo chegou não antes de 1898.

A *Marcha de los cadetes*, arranjada por Antonio Rubira para guitarra e dedicada ao professor de música e pianista Felipe Gayón, publicada por Almagro e C.^a (1898-1901) e antes por Romero ca.1880, vem recolhida como música de Faustino Echevarria (Martínez Pinilla, 2012, p. 40). Echevarría foi também um impressor em Madrid, ativo entre 1853 e ca.1900, diretor da calcografia musical

espanhola mais importante nessa época, cuja qualidade profissional foi louvada por Pedrell (Gosálvez, 1995, p. 152).

E foi Faustino Echevarria o gravador da terceira obra do FLMR editada por Almagro, cujo autor é o próprio editor. Trata-se do *Canto de amor*, de Antonio López Almagro (1838-1904). A partitura tem uma nota no fim da peça: "Este armónico anotado en el traste 16, y los del 14 y 13, corresponden á los llamados octavados; y para su egecucion deben consultarse caso necesario los párrafos 349 y siguientes de la primitiva escuela de Guitarra del Sr. Aguado". A seguir, assina "Madrid, F. Echevarria". Se Faustino Echevarria esteve ativo como gravador de música até ca.1900, e López Almagro entre 1898 e 1901, isto ajusta a data da partitura em torno dos anos 1898-ca.1900.

Dos destacados guitarristas da segunda metade do século XIX Vicente Borrero e Antonio Rubira já temos falado na descrição do fundo guitarrístico do Arquivo Canuto Berea. E também achamos um A. García, que entendemos é o guitarrista Aquilino García, no Arquivo Canuto Berea, guitarrista espanhol da primeira metade do século XIX cujas obras e arranjos foram reeditados na segunda metade.

A famosa habanera "*Tú*", arranjada para guitarra por Francisco Cimadevilla (1861-1931), foi publicada pela Casa Dotésio (1900-1936) com o número de prancha 40.198. Esta editora iniciou em 1900 a sequência de números de prancha desde o 40.000 (Gosálvez, 1995, p. 150), portanto a data de produção da partitura não pode estar muito afastada desse ano 1900 ou 1901. Cimadevilla dedicou o arranjo "A la más distinguida de mis discípulas la Srta. Rosa Gómez". Devemos notar que a partitura não indica o nome do autor da música.

Orlando Martínez publicou em 1949 um artigo na *Revista Bohemia* em que lemos que "*Tú*" foi composta em 1892 pelo pianista e compositor cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), e publicada pela primeira vez em 1894 por Antonio González Curquejo. A obra musical ganhou popularidade com a guerra da independência e foi conhecida de Manuel de Falla. Martínez também explica a popularidade da peça através dos numerosos plágios que sofreu:

La Habanera "Tú", desde que inició su vuelo triunfal por el mundo en alas de la popularidad fué impresa, casi siempre sin el consentimiento del autor, en México, Perú, Chile, Argentina, España, Francia, Italia, Alemania, etcétera..., y muchas veces se le cambió el nombre. En París se conoció con el título de "Tu Espera". Los plagios han sido numerosos. En Argentina se imprimió una vez en discos fonográficos y en papel, llamándosele "Keri, La Nieta de Japonesita" ("Fox-trot-canción"). Los supuestos autores eran Edelmiro Garrido y Oscar Vadarola (letra) y José Plá y Ramón Montes (música). Como decía Sánchez de Fuentes en una ocasión: "- A lo que se ve, se necesitaron cuatro personas para confeccionar semejante desaguisado". Otro plagio famoso fué el de la casa Wagner y Levien, de México, que publicó la Habanera "Tú" en 1896 como creación de Miguel Lerdo de Tejada, y con el nombre de "Cuba".

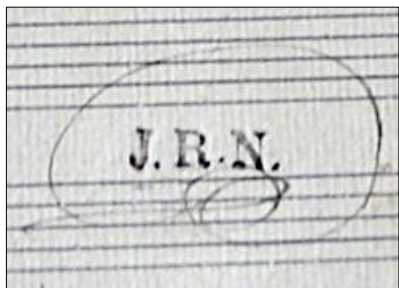
Apesar dessa realidade após o sucesso da "*Tú*", as habaneras não tinham sido anteriormente muito cultivadas pelos músicos cubanos. Sobretudo Iradier teria feito com que o género fosse entendido como espanhol, sendo que os músicos galegos, tão influentes na Havana, eram também assíduos compositores: Gaos, Quiroga, Arriola, Chané. Assim, a obra de Sánchez de Fuentes teria sido a iniciação que levou uma habanera lírica de concerto nascida na Ilha a ser internacionalmente conhecida (Almuinha, 2008, p. 172).

Além destas obras impressas, no FLMR acham-se três métodos para guitarra que trataremos mais abaixo.

2. A MÚSICA MANUSCRITA DE FELIPE PAZ CARBAJAL

Felipe Paz Carbajal (Ponte Vedra, 1850 - Noia, 1918) foi um dos grandes compositores galegos da segunda metade do século. Regente de bandas e coros, organista e autor de obras de sabor galego, marcou as comarcas de Ponte Vedra, Noia e o Barbança com a influência da sua música. Na linha que temos visto do guitarrista ourensano Ramón Gutiérrez Parada, Paz Carbajal chegou ao gosto popular desde a elaboração musical dos motivos populares. A sua obra *Brisas Rianjesas*, tanto na forma de jota quanto na de valsa, inspirou o coro rianjeiro do mesmo nome, que em 1906 festejava o Carnaval e

publicava um folheto com as letras da música, da autoria do rianjeiro Xosé Arcos Moldes (Comoxo e Santos, 2016, p. 297).



Im. 516: Carimbo e assinatura de José Ramón Nine Piñeiro em *Brisas Rianjesas*. FLMR.

As três obras de Paz Carbajal para vozes com guitarras e cordofones de plectro que se conservam no FLMR são manuscritas da sua mão e uma delas, a jota, está assinada por ele. No FLMR conservam-se outras obras do mesmo autor para outros instrumentos, também manuscritas e assinadas. O jovem músico José Ramón Nine Piñeiro (1895-1936), diretor de grupos de plectro e ativo

em Rianjo na primeira metade do s. XX colocou o seu carimbo e assinatura, J. R. N. [José Ramón Nine] numa *particella* achada à parte que complementa a jota. Estas peças teriam sido compostas por Paz Carbajal necessariamente antes de 1906, quando se formou a rusga de entrudo desse ano, mas é possível que décadas mais tarde Nine Piñeiro retomasse a música para os seus agrupamentos de cordofones dedilhados. O também músico rianjeiro José Arcos Moldes (1865-1944), autor das letras e fundador de três sociedades culturais rianjeiras desde 1894 (Comoxo e Santos, 2016, p. 106), foi mestre de canto popular e organizador das rusgas na vila (GdG, 1897):

Bajo la dirección de don José Arcos Moldes, se ha organizado en Rianjo una comparsa, cuyos ensayos van muy adelantados que recorrerá las calles en los próximos carnavales.

Los entusiastas jóvenes que forman la referida comparsa luciran bonitos trajes á estilo del siglo XIV.

La orquesta, compuesta de flautas, guitarras y demás instrumentos propios del caso, ejecutará escogidas piezas.

Não sabemos quando se estrearam as *Brisas Rianjesas*, nem o motivo de haver uma versão de jota e outra de valsa, com letra e música diferentes, unicamente podemos apontar o tipo de formação instrumental para as que figuram escritas. A jota está posta para

Tenores 1º, Tenores 2º, Baixos, Bandurras e Guitarras. A valsa, para Tenores 1º, Tenores 2º, Baixos, Guitarras 1ª e 2ª. Além disso, a jota completa-se com uma *particella* de flauta, que é onde figura o carimbo de José Ramón Nine. Talvez isso indique que a flauta foi acrescentada mais tarde, pois não figura na partitura geral. Também resulta curiosa a escrita das guitarras na jota. O uso da clave de Fá remete para uma possível composição sobre o piano, ainda que no começo da partitura diga claramente que os instrumentos são guitarras. A sintaxe da música revela que a composição é para piano, mas o autor parece confiar em que os guitarristas lerão a música igualmente e realizarão as adaptações oportunas sem problemas.

A terceira obra de Paz Carbajal é a mazurca *Consuelo de las rosas*, de idêntica feitura que as anteriores. Esta e a valsa anterior fazem parte do arquivo pessoal de José Pérez González e as duas figuram escritas para a mesma formação instrumental: Tenores 1º, Tenores 2º, Baixos, Guitarras 1ª e 2ª. Uma transcrição da música e da letra destas três obras acha-se em Santos e Comoxo (2016).

Além destas obras, conserva-se uma *particella* solta, escrita para guitarra, com a parte do acompanhamento de uma obra maior para grupo de plectro. Está escrita a lápis e entendemos que se trata de uma partitura realizada já no s. XX. José Ramón Nine Piñeiro formou em 1917, junto de outros moços rianjeiros como Rafael Dieste, a sociedade *Los Trece*, que organizou um agrupamento musical de que Nine era o regente (Comoxo e Santos, 2016, p. 106). Seria Nine quem se ocupasse das orquestras de plectro rianjeiras no primeiro terço do s. XX, que também realizou a música do hino de Rianjo sobre a letra de Arcos Moldes (Vicente, 1995, p. 7 e 12).

3. OS MÉTODOS PARA GUITARRA

3.1. Caderno de Manuel Peñalba Bañares

No arquivo pessoal de José Pérez González, onde também se acham duas das peças para grupo de vozes e guitarras de Felipe Paz Carbajal, acha-se um exemplar do caderno que o riojano Manuel Peñalba Bañares escreveu para guitarra e bandurra. Publicado em 1877 por Federico Sanz em Logronho, a partitura impressa tem na

capa uma inscrição manuscrita a informar de que é propriedade do rianjeiro José María Varela Torrado. Desconhecemos como esta partitura chegou às mãos de José Pérez, mas é facto coerente porque sabemos que o FLMR está formado por documentos de músicos amadores de Rianjo, vizinhos e, nalguns casos, parentes.

José María Varela Torrado (1874-1934³⁴⁷) foi empregado da Câmara municipal e músico amador. Era filho do médico Rafael Varela Abades e Asunción Torrado Mariño, filha do que fora presidente da Câmara, Baltasar Torrado Fariña (Comoxo e Santos, 2016, p. 37 e 178). O seu irmanastro, José Varela Abades, foi também médico e presidente da Câmara municipal (p. 171). Varela Torrado fazia parte do mundo conservador de Rianjo, oposto aos galeguistas da época e, nesse contexto, além de participar nas batalhas políticas pelo controle da Câmara municipal, foi membro da primeira sociedade cultural fundada por Arcos Moldes em 1894, a Sociedade Recreativa e Cultural *Bretón*, que deveu ser efémera (p. 106). Em 1904 é vice-secretário na Sociedade de Socorros Mutuos *Unión Rianjesa de la villa de Rianjo*, junto a Arcos Moldes e José Ramón Nine Castro, pai de José Ramón Nine Piñeiro (p. 152). Acaba de administrador no jornal conservador *Buenas Noches* que abre em 1911 por causa das eleições municipais e que duraria até 1914 (p. 224 e 239). A propriedade de José María Varela Torrado do caderno de Bañares, com signos de ter sido usado e consultado (como cruces e outras marcas em várias das peças) indica que deveu manter algum tipo de atividade musical ligada aos cordofones dedilhados. O modo em que aparece escrito o seu nome, com o segundo apelido escrito noutra linha, faz pensar que o método pode ter pertencido ao pai, José María Varela [Abades], e passado ao filho que posteriormente acrescentou o Torrado (Orjais, 2015, p. 38).

O *Cuaderno de guitarra y bandurria, por cifra por el sistema moderno* de Manuel Peñalba Bañares é antes um compêndio de obras para intérpretes amadores do que um método académico. O autor sabe que está a escrever para aquelas pessoas que procuram uma satisfação

³⁴⁷ A data da morte sai da notícia do *El Pueblo Gallego* de 8 de novembro de 1934, p. 8, em que se anuncia a morte de José María Varela Torrado aos 58 anos de idade (sic). A data de nascimento é de Comoxo e Santos (2016, p. 178).

o mais imediata e menos custosa possível do seu gosto pela música. Os populares grupos de guitarras e bandurras, como já temos visto, incrementam-se em quantidade e qualidade a medida que acaba o século e, no Rianjo desta época, estes agrupamentos já eram habituais nas festas locais como as do entrudo.

Os métodos de bandurra precedentes ao de Peñalba eram, segundo Martín (2017), o publicado por Abad y Gil em Madrid, em 1860(?), os três de Matías de Jorge Rubio publicados em 1862 e 1865, o de Juan Francisco López e o de José Campo y Castro, ambos os dois em 1872, e os três de Tomás Damas de 1873 e 1875³⁴⁸. Mas todos estes métodos, salvo o primeiro de autor desconhecido, estão escritos em exclusivo para bandurra e somente nalguns casos também para *octavilla*, *guitarra doble*, *cítara de seis órdenes* ou *laúd lira*. Vemos aqui uma boa relação de cordofones de plectro, que nesta tese consideramos pertencentes à grande família das guitarras/violas, que ainda estavam em uso na Espanha na segunda metade do s. XIX.

O caderno de Peñalba (1877) porém, tem o valor prático de oferecer um método fácil de estudo para amadores da guitarra e da bandurra. Com um único livro aprendem-se de modo básico dois instrumentos que conformam os agrupamentos de cordofones mais populares do momento. É um dois por um da época, acrescentado com o incentivo proclamado pelo autor no prólogo, consistente em dar de graça duas aulas a todos os compradores do caderno:

Este cuaderno que lleva en si escalas, tonos, jotas rasgueadas, é infinidad de piezas, es por demas sencillo, debido á su autor por ser inteligente en la materia; y además á todo el que compre uno de estos cuadernos, dará dicho señor dos lecciones, con las cuales quedará el individuo enterado de lo que es el libro, de lo que es la cifra, del valor de las notas y su conjunto; tanto es así, que por atrasado que se halle el discípulo, en dos meses por si solo podrá ejecutar la mayoría de las lecciones que contiene el cuaderno.

³⁴⁸ Por esclarecer um pormenor, a capa deste caderno reproduzida em Martín (2017) não coincide com a nossa, ainda que sim mantém o ano de 1877. O próprio autor coloca no epígrafe o título que coincide com a nossa edição, mas acompanha-o de uma imagem da capa que é divergente e diz: *Método de guitarra y bandurria por numeracion al sistema moderno por D. Manuel Peñalba*. Poderíamos estar perante duas edições no mesmo ano do mesmo método, o que indicaria a sua popularidade.

Bañares iguala os rudimentos da aprendizagem da guitarra e da bandurra, conhecida também por bandolim espanhol evidenciando que, nos seus elementos mais básicos, ambos os instrumentos mantêm características comuns que os ligam de modo inexorável. Achamos que este possa ser o grande contributo de Peñalba Bañares, que considerava a guitarra/viola o instrumento básico e completo sobre o que depois se podiam aprender o resto de cordofones, e mais. Bañares mantinha uma veneração pela guitarra manifesta no seu método:

A la guitarra no puede compararsela con ningun instrumento, porque la guitarra es la madre de todos, pues encierra en sí todas las notas musicales, canta y se acompaña, porque ella sola puede hacerlo porque es el arcano insondable de la música.

O caderno contém a explicação da cifra, o qual já indica a intenção imediata do método, e uma relação de danças populares, em estilo acórdico na sua maior parte, o que reflete o carácter de instrumento acompanhante que lhe dá à guitarra, em contraste com o instrumento melódico que é a bandurra. Jotas, habaneras, polcas mazurcas, xotes, passodobles, valsas e o hino de Garibaldi são as peças propostas para principiantes. Destacamos a *jota del guitarro*, por conter esse nome estudado por Sánchez Moreno (2015), que seria um cavaquinho ainda em ativo no s. XX em Múrcia, mas no XIX conhecido pelo autor riojano.

O texto, que consta de 76 páginas, divide-se em duas partes que, na realidade, são três. A primeira está dedicada à guitarra, a segunda, a partir da p. 48, está dedicada à bandurra e a terceira, da p. 65 em diante, dedica-se à guitarra afinada em Si. Esta terceira parte não se indica como uma parte diferenciada, senão que está contida na parte dedicada à bandurra, como se a guitarra em Si guardasse uma relação especial com ela. No final aparece um índice com todos os apartados. O que Bañares chama de guitarra afinada em Si não é mais do que as seis cordas a formarem o acorde de Mi M: 6ª Mi, 5ª Si, 4ª Mi, 3ª Sol#, 2ª Si e 1ª Mi. Para esta afinação apresenta umas valsas, um xote e uma jota. Vê-se que seria este um modo comum e popular de afinar o instrumento para facilitar, supomos, o acesso a algumas

tonalidades, sempre pensando na guitarra como um instrumento de acompanhamento a integrar grupos e orquestras de plectro.

A variedade nos cordofones e nas afinações desenharam um panorama popular guitarrístico bem diferente daquele único para guitarra de seis cordas. O *boom* destes instrumentos e as suas agrupações no último terço do século XIX continuará na Galiza e se acrescentará no primeiro terço do XX. Em contraste com o carácter popular destes agrupamentos, o ensino académico construiu uma guitarra solista, reafirmada nas figuras dos intérpretes mais destacados, abandonando as relações entre instrumentos e instrumentistas, promovendo a ideia de uma guitarra única de seis cordas, dando predomínio ao indivíduo virtuoso e esquecendo a função de coesão social dos agrupamentos musicais.

Reproduzimos a continuação o índice do Caderno de Peñalba Bañares, que emprega a cifra com a linha superior representando a corda mais aguda, como as antigas tablaturas alemãs, francesas e peninsulares espanholas:

Introduccion

Primera escala natural en tono de *la*

Jota de arriba rasgueada, en tono de *la* y *mi* con todas sus

[explicaciones]

Jota de arriba

Explicacion de la jota de abajo

Jota de abajo

Jota del guitarro en *sol* y *re* menor

Jota llamada "Fiera", tono de *mi* y *si*

Malagueña rasgueada con su explicacion

Jota llamada "Aragonesa"

Idem Id. requintada

Explicacion exacta para templar la guitarra

Wals de la lira

Id. de los toreros

Id. de la glorieta

Id. de la adalia

Jota aragonesa

Habanera la Africana

Id. la linda

Danza titulada "La Guachindanga"
Id. de "El Clavel"
El jaleo de Jerez
Wals de "La Mandilona"
Polka mazurca "La Azucena"
Id. id. "La Bordalesa"
Wals polka de "El Carnaval"
Schotis de "La Perla"
Paso doble de "Pan y toros"
Himno de Garibaldi

ESPLICACION DE LA BANDURRIA

Escalas natural y segunda
Wals de "El Recreo"
Id. de "El Pastorcito"
Jota aragonesa
Wals polka de "El Crisol"
Polka mazurca de "Botar"
Danza titulada "La Niña"
Schotis de "El Ruiseñor"
Explicacion para templar la guitarra en *si*
Wals de "Milan"
Schotis del "Olimpo"
Wals polka de "Minerva"
Josta de "La Suripanta"

3.2. Método de Casimiro Tarantino

Ao pouco de chegar a Buenos Aires, provavelmente no fim do mês de setembro ou início de outubro de 1899, Tarantino abriu uma academia de música e publicou o seu *Método para Guitarra*. No FLMR conserva-se completo um exemplar da 2ª edição publicada por E. Laval em 1900. Talvez a primeira edição seja desse mesmo ano porque parece difícil pensar que Tarantino tivesse tempo de instalar-se, abrir uma academia e publicar o seu método nos três primeiros meses, de outubro a dezembro, que passaria na Argentina em 1899. Contudo, é possível que a primeira edição se realizasse antes do fim desse ano.

O jornal *El Eco de Galicia* de Buenos Aires ecoa a publicação em novembro de 1900, quando o colaborador Germán López Taboada escreve uma nota sobre o método da que reproduzimos alguns fragmentos (EEdG, 1900b):

Método de Guitarra

Tenemos á la vista el que acaba de dar á luz el reputado profesor de dicho instrumento Sr. Tarantino Nicolau, y en él que no sabemos que admirar más, si la claridad y sencillez con que se halla escrito ó el orden riguroso que en el mismo se advierte, dando comienzo á lo más facil para llegar á lo más difícil; méritos notables, de que carecen los métodos de otros profesores. [...] Al citado Método preceden algunas lecciones de solfeo exclusivamente para guitarra, que le hacen más interesante. El papel y tipos empleados hacen honor á la casa editora. [...] Ha sido adoptado, con acierto, el expresado Método por la Academia de Bellas Artes de Buenos Aires para texto. [...] se halla á la venta en casa del Sr. Blanco Castellanos, Artes 977.

Segundo Prat (1934, p. 278), o virtuoso argentino de ascendência espanhola Julio Sagreras (1879-1942) tinha sido nomeado catedrático de guitarra e solfejo da *Academia de Bellas Artes* bonaerense "a los 20 años". Portanto, supomos que seria o próprio Sagreras que, em 1900, adotaria o método de Tarantino como texto pedagógico para as suas aulas de guitarra.

Após uns anos, o mesmo jornal galego-argentino volta a publicar uma outra nota comentando a 3ª edição do método (EEdG, 1906):

Nuestro estimado amigo el distinguido profesor de guitarra valenciano D. Casimiro Tarantino ha publicado en esta ciudad la tercera edición, corregida y aumentada, de su *Método para guitarra*, que es un elegante volumen de 80 páginas, en folio. Trata de nociones de solfeo, valor de las notas y silencios, compases, ejercicios progresivos sobre el valor de las notas, ligado, síncopa y tiempos fuertes y débiles de los compases, puntillo y doble puntillo, valores irregulares, ejercicios en diferentes compases, alteraciones, calderón y signos de intensidad y repetición, términos italianos que se emplean en la musica, estudio de la guitarra, nomenclatura,

posición, colocación de los dedos, conocimiento de las notas; del sostenido, del bemol y del becuadro; de las escalas, del intervalo de los sonidos con relación á los trastes, de los valores dobles, del signo O, del modo de ejecutar los ligados, de las notas de adorno, del arrastre, de la cejilla, de los tonos, de los acordes, arpeggios, triples valores, trémolo y modo de apagar los sonidos, notas armónicas, ejercicios generales y expresión. Ilustran la obra música y dibujos. Recomiéndase aquélla por sí misma, dada la indiscutible competencia del autor, que es, sin duda, el más notable maestro en guitarra que existe en la metrópoli argentina. El precio del método es insignificante: 3 pesos en la capital; 3.50 fuera de ella. Los pedidos pueden dirigirse al autor, Rodríguez Peña, 191, Buenos Aires.

Tendo em conta que Prat fala de uma 6ª edição, parece que o método de Tarantino foi um sucesso na Argentina da época que chegou até às mãos de Julio Sagreras. Lembre-se que a família Sagreras estava relacionada com o construtor, editor e comerciante galego Francisco Núñez, dono da fábrica de guitarras e armazém de música Casa Núñez em Buenos Aires, aglutinador da vida guitarrística da cidade, que possivelmente também conheceria Tarantino através dos círculos galegos. Parece, pois, que Tarantino, impulsado pelos seus amigos galegos, seria o precedente do desenvolvimento pedagógico da guitarra na Argentina.

Esta 2ª edição do método, conservada completa, encadernada em pastas de cartão segundo a moda do s. XIX, consta de 72 páginas, sendo que na última indica-se claramente o fim do método. O método divide-se entre a parte dedicada ao solfejo e a dedicada à guitarra. Ambas as partes estão precedidas de um breve prólogo explicativo. Na parte da linguagem musical explicam-se os rudimentos básicos da leitura em geral ainda que focada nas partituras para guitarra. No prólogo que precede à segunda parte dedicada à guitarra, Tarantino afirma ter aplicado a tática do seu método "durante muchos años con excelentes resultados". Que para tocar guitarra "no se necesitan grandes conocimientos de solfeo, bastará leer regularmente en clave de sol" [...] "pero será muy conveniente que el alumno se ejercite bien en la lectura de las notas, particularmente las que se escriben con pentágrama adicional".

Uma afirmação de Tarantino que nos chama à atenção é quando diz que é difícil achar professorado de guitarra:

Son tan pocos los profesores dedicados á su enseñanza, que no es frecuente hallarlos ni aún habitando en algunas ciudades de primer orden.

Esta carencia de profesores es la causa principal de los defectos, muchas veces gravísimos, que se notan entre los aficionados, defectos muy disculpables, si se tiene en cuenta que dichos aficionados no se han regido por norma alguna, ni han tenido otro maestro que su afición.

Ainda faltaria bastante tempo para que o Julio SAGRERAS (filho) publicasse as suas *Lecciones*. Segundo PRAT (1934, p. 278), SAGRERAS começou a publicar produção original em 1907 e, sem especificar em que momento publicou a sua obra pedagógica, supõe-se que seria várias décadas mais tarde. Por outro lado, esta escaseza de professorado, em relação com a abundância de pessoas interessadas em aprender, é a realidade da imensa maioria de amadores e amadoras galegas, razão pela que surpreende o nível guitarrístico que atingiram em muitos casos e que pode apreciar-se nas coleções de música que analisamos nesta tese.

A seguir fizemos o índice da parte de guitarra do Método de Tarantino:

Primera parte

Palabras italianas que se emplean en la música.

Denominación de algunas partes de la guitarra.

Lección 1ª: Posición de la guitarra.

Lección 2ª: Afinación.

Lección 3ª: Colocación de los dedos.

Lección 4ª: Escala diatónica. Ejercicios.

Lección 5ª: Escala cromática.

Lección 6ª: Notas que corresponden á cada cuerda. Ejercicios.

Lección 7ª: Ejercicios a dos voces.

Lección 8ª: Octavas. Ejercicios.

Lección 9ª: De los valores dobles.

Lección 10ª: Ejercicios generales. Vals. Polka. Mazurka. Schottis.

Paso Doble.

Segunda parte

Lección 1ª: Tonos mayores. Ejercicios.

Lección 2ª: Tonos menores. Ejercicios.

Lección 3ª: Acordes de los tonos sostenidos y bemoles.

Lección 4ª: Varias posiciones.

Lección 5ª: De los triples valores.

Lección 6ª: Ejercicios generales. Paso Doble. Vals. Mazurka. Schottis.

Tercera parte

Lección 1ª: Ligados. Ejercicios.

Lección 2ª: Apoyaturas. Ejercicios.

Lección 3ª: Mordientes y grupetos.

Lección 4ª: De los arrastres, del trémulo y del trino.

Lección 5ª: Harmónicos.

Lección 6ª: Acordes ligados.

Lección 7ª: Modo de apagar los sonidos y explicación del signo O.

O "signo O" é o círculo que indica o número de corda em que deve tocar-se uma nota, que é uma boa amostra da singeleza com que Tarantino aborda o ensino dos elementos básicos da técnica guitarrística. Todas as lições contêm exercícios da sua autoria e vão salpicadas de obras a exemplificarem os géneros do momento: passodobles, valsas, mazurcas, polcas e xotes (*schottis*), compostas para o intérprete amador. O estilo de Tarantino, além de pedagógico e progressivo, maneja a tonalidade do modo em que se estava a desenvolver na música latino-americana, cujo representante no momento era Juan Alais (1844-1914) e que mais tarde ampliará o repertório criando novos géneros musicais.

3.3. Nuevo método argentino para guitarra

Este método acha-se no arquivo pessoal de José Pérez González que, como dissemos, recebe os fundos do seu tio Andrés Pérez García, que morou na Argentina por tempo indeterminado. Sabemos que Andrés Pérez era guitarrista e aluno do guitarrista (argentino?) Agustín Gómez em 1882 e 1883 pelas obras manuscritas deste autor que se acham no fundo dedicadas ao rianjeiro, que mais

abaixo comentamos. Entre as partituras do último quartel do século acha-se este método, de autor não localizado nem marcas de edição, em que se explicam os rudimentos práticos da guitarra para amadores.

Esta mistura de escrita cifrada a notação musical que se aprecia no arquivo de José Pérez pode ter duas explicações: Por um lado, os métodos cifrados poderiam ter servido a Andrés Pérez como início dos estudos guitarrísticos que, mais tarde, seriam ampliados com o seu professor Agustín Pérez. Por outro lado, poderia ser que o gosto pela música de sabor argentino para guitarra levara Andrés Pérez, já guitarrista e leitor da notação moderna, a adquirir os métodos com cifra. Se fosse o primeiro caso, os métodos poderiam ser anteriores e próximos à década de 1880. Se fosse o segundo, caberia a hipótese de serem mais modernos.

O método, que se acha completo, consta de 20 páginas, está dividido em seis partes. A primeira contém breves explicações técnicas: trastes, colocação das mãos, afinação, escalas, acordes, ligados, compassos e tonalidades. A segunda e terceira contêm exercícios para adquirir soltura técnica e de leitura. A quarta parte está dedicada à explicação dos acordes e o seu estudo prático. A quinta e sexta partes contêm as danças propostas para o estudo final: Uma valsa, duas mazurcas, duas polcas, um tango, um xote, o *pericón nacional* e uma *habanera*.

3.4. Método en cifra para guitarra

Conservam-se deste método, muito semelhante ao anterior ainda que com diferenças no estilo das obras apresentadas, somente umas poucas páginas em folhas soltas. Está escrito em cifra e parece ter uma primeira parte teórica, até à página 8 como indica o índice, onde se explicam de modo bastante abstracto as técnicas básicas das mãos, a afinação, escalas, compassos, acordes, harpejos, ligados, pestanas, rasgados, tonalidades e também uma breve distinção entre o modo de acompanhar seguidilhas, jotas e boleras. Na página 9 começam os exercícios, na 10 aparece o nome manuscrito de Rogelio Pérez González, primo de José Pérez González, e na 12 começam já as peças propostas: *Escocesa*, *El Punto de la Habana*, *Zapateado*. Na p. 15, *Vals en La m*, *Vals de los Tirolese*s. Na p. 16, *Vals del*

Contrabandista. Na p. 17, *Vals del Jaleo*, *Rigodon en Do M*, *Otro rigodon*. Na p. 18, *Otro rigodon*, *Milonga*. Na p. 19, *Escocesa en Re M*, *Contradanza*, *Contradanza en Mi m*, *Galop en Do M*. E na p. 20, *Bolanchera en La m*, *La muiñeira en La m*, *Mazurka en Fa M a 3 tiempos*.

Pelo tipo de repertório parece claramente um método do século XIX, talvez da segunda metade, mas com obras e estilos pertencentes à primeira metade, como o *Vals del Contrabandista*, de Manuel García, *El Punto de la Habana* de que falamos no segundo capítulo desta tese, e os rigodões, galopes e contradanças. O tema do *Contrabandista* de Manuel García [Manuel del Pópulo Vicente] (1775-1832) achamo-la nesta tese em várias ocasiões: intitulada *Polo del Contrabandista* e arranjada por Francisco Baltar, e também no arquivo de Valdeflores, cujo arranjo para guitarra seria de Bonrostro. Também se acha uma letra deste tema na coleção de folhas voadoras conservada nos volumes factícios da Biblioteca da USC. Já na segunda parte do século existe a coleção publicada por Romero em 1885, *La Sal de España*, que contém este polo. No fundo de Canuto Berea achamos duas das peças dessa coleção (ver Descrição ACB). O tema do *Contrabandista* também figura em versão para voz e guitarra no manuscrito de Luísa Puget (ca.1830) e na coleção de Eduardo Ocón (1874), que temos comentado no segundo capítulo. Como vemos, esta canção foi republicada durante todo o século XIX, pelo que não serve para determinar a data deste método, mas sim para refletir a respeito do tipo de música que se tocava na segunda metade do s. XIX na Argentina.

Além disso, este método contém uma moinheira na página 20 cuja transcrição publicamos no apartado dos Anexos a esta tese. Está escrita em Lá menor e tem três partes que são três frases de 8 compassos cada uma salvo a terceira que tem 9. A página está cortada pelas margens, como acontecia na partitura de Manuel Sanz. A peça apresenta um giro melódico inesperado no segundo compasso da primeira frase, que poderia indicar alguma intervenção de autor. A terceira frase contém 9 compassos, o qual também induz a pensar que não se trata de uma moinheira tradicional, mas de autor. Depois continua com um *da capo* que repete a primeira e segunda frases. O

facto de coexistir uma moinheira ao lado de uma milonga levanta a hipótese de o autor ser, porventura, um guitarrista galego emigrado à Argentina, como era o próprio Andrés Pérez García. Contudo, ainda não temos qualquer evidência a respeito da autoria deste método.

3.5. Método de Carulli

No arquivo pessoal de José Ramón Nine Piñeiro acha-se um exemplar incompleto do método de Ferdinando Carulli (1770-1841) traduzido ao castelhano. Numa das suas páginas aparece a assinatura de Andrés Pérez García, com data de 24 de junho de 1891, em Buenos Aires³⁴⁹. Em baixo dessa primeira assinatura pode ver-se uma segunda, assinada por Rogelio Pérez González, "Roxerius", em Rianjo, em 2 de julho de 1912. Roxerius (1897-1963) foi um conhecido escritor rianjeiro, irmão de José Pérez González e primo do poeta Manoel Antonio [Pérez Sánchez]. Andrés Pérez García poderia ser um dos filhos de Ramón Pérez Otero, rianjeiro emigrado à Havana nas décadas centrais do s. XIX, pai de Ramón e Manuel. Andrés seria mais um desses irmãos e, portanto, tio de Rogelio, José, e Manoel Antonio. Eis uma das várias relações diretas que se observam nestes arquivos entre José Ramón Nine Piñeiro e José Pérez González, ambos os dois rianjeiros coetâneos, músicos e vizinhos.

O método está editado com um número de prancha que não reconhecemos, A.D.1985&C., e não corresponde a nenhuma das editoras espanholas estudadas por Gosálvez Lara (1995). No resto do arquivo acham-se obras para piano publicadas no México e na Argentina. O método, ao que faltam algumas páginas, foi descoberto no mesmo volume de partituras que o interessante manuscrito do guitarrista e professor Agustín Gómez, assinado em Buenos Aires entre outubro de 1882 e janeiro de 1883. Por isso resulta possível imaginar que ambos os dois, manuscrito e método, poderiam provir da Argentina fazendo um conjunto partitural coerente com o ensino da guitarra naquele país latino-americano. Também poderia ser que o rianjeiro Andrés Pérez García tivesse adquirido o método de Carulli

³⁴⁹ Ao pé desta página posterior do conjunto Método-Manuscrito figura um endereço de Andrés Pérez García em Buenos Aires: rua Bolívar 959-61. Mais para a frente veremos um outro endereço, ainda que mais antigo, de Andrés Pérez em Buenos Aires.

antes de ir para Buenos Aires. E uma vez lá, começar as aulas com o guitarrista Agustín Gómez.

O período documentado nestas partituras de Andrés Pérez na Argentina é entre 1882 e 1891. O texto do método coincide em grande parte com o da 6ª edição que se conserva no fundo de Fernando de Torres Adalid. A comparação entre os dois textos tem como resultado que, ainda traduzidos, coincidem salvo no início em que a versão em castelhano contém um desenho da guitarra que não aparece na edição francesa, e algum outro pormenor que procedemos a explicar.

As edições consultadas do Método de Carulli, op. 27, para realizar esta breve análise foram: 1) A conservada na BNE, na cota M/4491(1), que é a 4ª edição publicada em Paris, em francês e datada de 1829? segundo a BNE. 2) A publicada na Petrucci Music Library, que é a mesma 4ª edição editada em Milão, em italiano, ca.1850 segundo a Petrucci. E as duas edições conservadas em arquivos galegos: 3) A 6ª edição em francês do fundo FTA com data de 1834. 4) A presente edição em castelhano do FLMR.

Os dois exemplares da 4ª edição, em francês e italiano, são quase idênticos, apenas apresentam variações ainda que sim se observa alguma minúscula, mas curiosa, adaptação ao país em que está editada a obra. Por exemplo, no início da primeira parte, a versão italiana diz: "La Chitarra, così detta Francese, non ha che sei corde" (tradução nossa: "A guitarra, chamada de francesa, tem apenas seis cordas"). Porém, na versão gêmea em francês, a frase é: "La Guitare française ou italienne n'a que six cordes" (tradução nossa: "A guitarra francesa ou italiana tem apenas seis cordas"). Além da diferença na atribuição de nacionalidade, repare-se no "apenas", que contextualiza a guitarra de Carulli num passado ainda não afastado em que as guitarras/violas podiam ter mais de seis cordas e, por isso, se faz necessária a precisão.

Esta mesma frase acha-se exata na 6ª edição em francês de Fernando de Torres. Porém a versão em castelhano diz: "La Guitarra tiene seis cuerdas" (tradução nossa: "A guitarra tem seis cordas"). Esta versão retira o apelido nacional ao instrumento: nem francesa, nem italiana, nem castelhana, nem espanhola e elimina o "apenas", esquecendo a memória das guitarras que tinham outro número de

cordas. Parecem características mais próprias da segunda metade do s. XIX e poderiam ser atribuíveis a uma edição argentina. A edição em castelhano também acrescenta um texto novo antes dessa frase, dentro da primeira parte do método: "Parte primera. Cap. 1. Descripción de la Guitarra". Essa descrição figura aumentada em quatro parágrafos com respeito a todas as outras edições consultadas. Não sabemos se estes acréscimos foram obra do autor ou de guitarristas anônimos que após a morte de Carulli continuaram interessados na sua obra pedagógica.

Sem dúvida, as sucessivas edições do método de Carulli durante a primeira metade do século e todas as que depois seguiram constituem um esforço pedagógico titânico para o ensino e estudo da guitarra que ainda hoje se emprega no âmbito acadêmico. Como amostra do interesse de Ferdinando Carulli por melhorar a sua obra transcrevemos na íntegra o prólogo da edição em castelhano, assinado em Paris no ano de 1842. Como a morte de Carulli aconteceu em 1841, esta é já uma edição póstuma, talvez a última que quis deixar ao mundo o seu autor:

Publicóse la primera edicion de mi Método de Guitarra en el año 1810 y hubo en seguida otras en Inglaterra, Francia y Alemania. La experiencia que adquirí durante el tiempo que enseñé me hizo conocer que esta era susceptible de algunas mudanzas y reducciones para vencer mejor las dificultades que se le presentan al principiante. Tuve pues por conveniente renovar todo el Método para hacerlo lo mas completo posible.

En la primera edicion, por ejemplo, se dice en la primera parte que se ha de tocar la Prima con el tercer dedo, la segunda y tercera cuerda con el indice (segundo dedo) y las otras tres con el pulgar. En la segunda parte dije que se habian de tocar las tres cuerdas primeras con dos dedos alternativamente, y no habia reparado que de este modo propuse al principiante dos ejercicios opuestos, y que despues de haber aprendido bien el primero, lo habia de dejar mas tarde para apropiarse con dificultad y perdida de tiempo el segundo. Estas inconveniencias se han suprimido en esta edicion que se ha hecho mucho mas sencilla.

En la primera edicion no habia yo dado para aprender los Arpeggios mas de un ejemplo, pero conociendo que con este único ejercicio se aburrían los principiantes y perdían la gana de ejercitar

los Arpegios cuya ejecucion corriente es tan esencial en la Guitarra, añadí ahora otros nueve ejercicios cada uno con un Arpegio en diferentes tonos, y de este modo el principiante ejercitará, mientras ejecute los Arpegios con la mano derecha, aun la izquierda, y conseguirá la facilidad de tocar en los tonos mas usados.

Es muy esencial que en un Método se encuentren piezas de dificultad progresiva. En mi primer Método no hubo sino pocas y cada una de diferente tono, de suerte que no existía en él el medio completo para afirmar al principiante en lo que habia aprendido. Para remediar á esta falta he aumentado el número de las piezas en esta edicion, añadiendo un cuaderno que contiene ejercicios de dificultad progresiva á los que aumenté seis estudios de mucha utilidad.

Para lograr mejor el fin de esta obra, tuve por conveniente añadir algo sobre los principios de la música, los que faltaban en la primera edicion.

Espero que esta obrita, fruto de mis experiencias, facilitará á los principiantes y aficionados el estudio de un instrumento que hasta ahora presentaba tantas dificultades á los que lo querían aprender á tocar, y que la acogerán favorablemente.

Deseo que lo mismo suceda á mi obra de parte del bello sexo, pues bien se sabe lo mucho que la Guitarra realza sus gracias cuando es acompañada de una voz agradable.

Paris, 1842.

Fernando Carulli.

A primeira frase coincide com o da 6ª edição do fundo Torres Adalid. Ambos os prólogos começam indicando o ano de 1810 para a primeira edição do Método³⁵⁰. O resto do texto vai traduzindo passagens muito concretas que aparecem na 6ª edição do álbum de Fernando de Torres Adalid, bem como os exercícios propostos, ainda que dispostos em diferente ordem. A do FLMR poderia estar baseada numa edição de 1842 ou anos próximos desse, mas a versão em castelhano é possível que tenha sido traduzida e editada na segunda metade do século, daí o apagamento da memória da diversidade nas guitarras/violas que se produziu no Reino da Espanha e grande parte

³⁵⁰ O estudioso de Carulli, o italiano Mario Torta (1993, II, p. 678) data essa primeira edição de 1810 ou 1811.

da Europa ao longo do s. XIX, não assim em Portugal, no Brasil e na América Latina, onde continua viva até à atualidade.

4. A MÚSICA DO GUITARRISTA AGUSTÍN GÓMEZ (1882-1883)

O guitarrista Agustín Gómez escreveu para o seu aluno Andrés Pérez García, em Buenos Aires, três peças de nível guitarrístico médio-alto, entre os meses de outubro de 1882 e janeiro de 1883. O manuscrito dessas peças consta de 3 fólios escritos pelas duas faces, dando um total de 6 páginas manuscritas em tinta azul. Na primeira e segunda páginas figura anotado o arranjo de Agustín Gómez sobre a popular *Jota aragonesa*, dedicada ao seu discípulo Andrés Pérez García e datada em 24 de outubro de 1882.

Na terceira e quarta páginas está a famosa polca de Johann Strauss II intitulada *Maria Taglioni*, dedicada à grande bailarina italiana e arranjada para guitarra por Agustín Gómez³⁵¹. Na margem direita da página figura a inscrição, com a mesma letra que todo o manuscrito: "Pertenece al discípulo Sr. D. Andrés Pérez (Chile, 296). / Sábado 16 de Diciembre de 1882". Nessa mesma quarta página figura anotado o exercício de acordes em Lá M, posto que as duas peças anteriores trabalhavam essa tonalidade.

Na quinta e sexta páginas estão as duas partes do *Miserere del Trovador* de Verdi, pertencentes ao 4.º ato e arranjadas para guitarra por Agustín Gómez, nos andamentos Adagio (*D'amor sull'ali rosee*) e Ritenuto (*Miserere d'un alma già vicina*). Também neste caso a margem direita da página contém uma inscrição do mesmo estilo das anteriores: "Pertenece al discípulo Sr. Don Andrés Pérez (Chile 296). / Miercoles 3 de Enero de 1883". Além disso, e como curiosidade, esta página do manuscrito contém gravado em relevo o carimbo de um tal Cavallo, que seria o autor do papel de música.

³⁵¹ Plaza (2013, p. 57) define a artista Marie Taglioni como a bailarina que fixou a imagem da dança "la estampa de María Taglioni, con un tutú blanco vaporoso, suspendida sobre las puntas de sus pies, dibujando sobre las tablas lo que serían los principios indiscutibles de la danza burguesa, y por ello del porvenir". O espetáculo *A Sílfide*, na ópera de Paris em 1832, "consagró la danza moderna, elevándola a la categoría de un arte escénico similar al dramático o al musical con el que comparte las mismas tablas".

Uma transcrição destas obras acha-se nos Anexos. Por último, conserva-se um fragmento manuscrito de outra obra, em folha solta, sem título nem autor, ainda que a letra é a de Agustín Gómez. A música é de alto nível guitarrístico e estilo que poderíamos denominar latino-americano. Não podemos afirmar que se trate de mais uma obra deste autor, para nós desconhecido até agora, mas é uma hipótese que poderá desvelar-se no futuro.

ANEXO 35. FUNDO LOCAL DE MÚSICA DE RIANJO.

AUTORAS/ES

Listagem de autores correspondente à música para ou com guitarra, do fim do século XIX, do Fundo Local de Música de Rianjo.

Arcos Moldes, José María (1865-1944).
Carulli, Ferdinando (1770-1841).
Cimadevilla, Francisco (1861-1931).
García, Aquilino.
Gómez, Agustín.
López Almagro, Antonio (1838-1904).
Núñez Robres, Lázaro (1827-1883).
Paz Carbajal, Felipe (1850-1918).
Peñalba y Bañares, Manuel.
Rubira, Antonio.
Sánchez de Fuentes, Eduardo (1874-1944).
Sanz, Federico.
Sanz, Manuel (1829-1888).
Strauss II, Johann (1825-1899).
Tarantino Nicolau, Casimiro.
Verdi, Giuseppe (1813-1901).

ANEXO 36. FUNDO LOCAL DE MÚSICA DE RIANJO.

TÍTULOS

Acordes de La M.
Brisas Rianjesas. Jota coreado.
Brisas Rianjesas. Vals coreado.
Canto de amor.
Consuelo de las rosas.
Cuaderno de guitarra y bandurria, por cifra por el sistema moderno.
Jota aragonesa.
La donna è mobile.
Marcha de los cadetes.
Maria Taglioni.
Método en cifra para guitarra.
Método para guitarra [2].
Miserere del Trovador.
Nuevo método argentino para guitarra por cifra.
Tú.
Viva er mosto.

ANEXO 37. FUNDO LOCAL DE MÚSICA DE RIANJO. PARTITURAS

Moinheira

La muñeira en la menor á 2 tiempos

Edição: Isabel Rei-Samartim

Método em cifra para guitarra
Fundo Local de Música de Rianjo

6

14

21

* No original há um Mi.

Consuelo de las rosas

Mazurca

Edição: Isabel Rei-Samartim

Música: Felipe Paz Carbajal
Letra: Xosé Arcos Moldes

Tenores 1.º
 Tenores 2.º
 Baixos
 Guitarras 1.ª
 Guitarras 2.ª

7

Anexo 37. Fundo Local de Música de Rianjo. Partituras

Consuelo de las rosas

13

1. 2.

Con - sue - lo de las ro - sas

Con - sue - lo de las ro - sas

Con - sue - lo de las ro - sas

18

deen can-toa-rro-ba - dor, de a-ro-mas el trans - por - te las sua-ves bri-sas son.

deen -can-toa-rro-ba - dor, de a-ro-mas el trans - por - te las sua-ves bri-sas son.

deen -can-toa-rro-ba - dor, de a-ro-mas el trans - por - te las sua-ves bri-sas son bri sas

Consuelo de las rosas

24

En las li - ge - ras a - las con dul - ce su - su - rrar por do - quie - ra go -

En las li - ge - ras a - las con dul - ce su - su - rrar por do - quie - ra go -

son En las li - ge - ras a - las con dul - ce su - su - rrar por do - quie - ra go -

29

zo - sas a - mor a - mor y di - cha van. En sus li - ge - ras a - las con dul - ce su - su -

zo - sas a - mor a - mor y di - cha van. En sus li - ge - ras a - las con dul - ce su - su -

zo - sas a - mor a - mor y di - cha van. En sus li - ge - ras a - las con dul - ce su - su -

2ª vez rasgado

Anexo 37. Fondo Local de Música de Rianjo. Partituras

Consuelo de las rosas

D.S. al Fine

35

The musical score is written for five staves. The first four staves contain vocal parts with lyrics in Spanish. The fifth staff is a basso continuo line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score ends with a double bar line and repeat dots. The lyrics are: 'rrar por do-que-ra go-zo-sas a-mor y di-cha van.' repeated for each vocal part.

rrar por do-que-ra go-zo-sas a-mor y di-cha van.

rrar por do-que-ra go-zo-sas a-mor a-mor y di-cha van.

rrar por do-que-ra go-zo-sas a-mor a-mor y di-cha van.

N. d. E.: O original chega até ao c. 35. Acrescentamos os últimos 7 compassos e a indicação de repetir toda a peça desde o c. 7 (D. S. al Fine) para a realização da segunda estrofe.

2ª parte

Dicha y amor bellas,
os brindamos hoy,
y entero ofrecemos
nuestro corazón;

que en "Brisas Rianjesas"
claro podréis ver,
cual en sus hermanas,
contento y querer.

(Comoxo e Santos, 2016, 306-307).

Jota aragonesa

Edição: Isabel Rei-Samartim

arreglada para guitarra sola y dedicada
al discípulo Sr. Pérez, Andrés (Chile, 295) por su maestro
Octubre, 24, 1882

Agustín Gómez

The musical score is written for guitar solo in treble clef, key of D major (two sharps), and 3/8 time. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/8 time signature. It features a series of chords and eighth notes, with a repeat sign and a double bar line. The second staff continues the melody with eighth notes and chords, including a measure with a repeat sign. The third staff starts at measure 16 and continues the eighth-note pattern. The fourth staff starts at measure 23 and continues the pattern. The fifth staff starts at measure 30, marked '1.º canto', and features a more melodic line with chords and eighth notes. The score is a transcription of a traditional Jota aragonesa, adapted for guitar.

Anexo 37. Fundo Local de Música de Rianjo. Partituras

Jota aragonesa



Jota aragonesa

80

86

87

94

95

3.º canto

102

103

D.S. al Fine

110

Maria Taglioni

Polca

Edição: Isabel Rei-Samaritim

Música: Johann Strauss II
Arranjo: Agustín Gómez

The musical score for "Maria Taglioni" is a polka in 2/4 time, written for piano. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into five systems of music. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The melody is characterized by eighth-note patterns and rests. The second system includes first and second endings. The third system contains a measure with a fermata. The fourth system continues the melodic development. The fifth system concludes with a "Fine" marking. The score is arranged for a single melodic line with a piano accompaniment of chords and single notes.

Maria Taglioni - Polca

Trio

36

45

53

D.C. al Fine

Miserere del Trovador

D'amor sull'ali rosee

Edição: Isabel Rei-Samartim

Música: Giuseppe Verdi
Arranjo: Agustín Gómez

Adagio

The musical score for 'Miserere del Trovador' is presented in five staves. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Adagio'. The music is written in a style typical of 19th-century Italian opera, with a focus on the vocal line and a supporting piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Miserere del Trovador

The musical score for "Miserere del Trovador" is presented in five systems, each on a single staff. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system contains two measures. The second system contains two measures, with a triplet of eighth notes in the final measure. The third system contains two measures, with a *rit.* (ritardando) marking under the first measure. The fourth system contains two measures, with a fermata over the final note of the first measure. The fifth system contains two measures, with a fermata over the final note of the first measure. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Miserere del Trovador

Miserere d'un alma già vicina

Edição: Isabel Rei-Samartim

Música: Giuseppe Verdi

Arranjo: Agustín Gómez

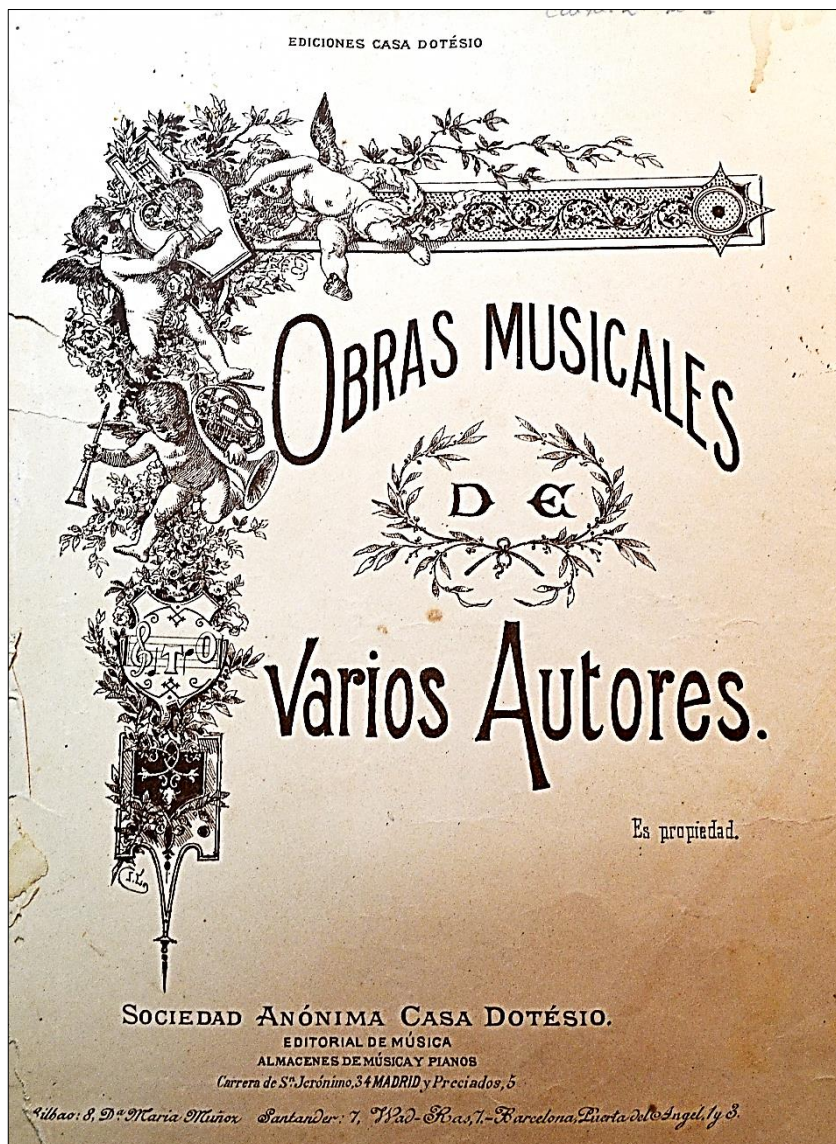
Ritenuato

campana dei morti

The musical score is written for piano and is in 4/4 time. It begins with a 'Ritenuato' (Ritardando) marking. The first staff is labeled 'campana dei morti' and features a series of chords. The subsequent staves contain a mix of chords, arpeggios, and melodic lines, with some staves featuring triplets and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The score concludes with a final chord.

Miserere del Trovador

The musical score for 'Miserere del Trovador' is written on five staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation includes a variety of musical elements: eighth and sixteenth notes, rests, and complex chordal structures. The first staff begins with a melodic line and a supporting bass line. The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The fourth staff features more intricate rhythmic patterns. The fifth staff concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line.



Im. 517: Capa do Canto de amor de López Almagro para guitarra. FLMR.

2

CANTO DE AMOR

MELODIA DE A. LÓPEZ ALMAGRO.
ARREGLADA PARA GUITARRA
POR
A. GARCIA.

Propiedad.

Pr 1. 50 Ptas.

Larghetto.

GUITARRA.

ff

el acomp: stacc: e pp

cres.

rall.

a tempo.

pp

acel: e cres.

arm. 12 16 14 12 14 12 16

arm. 12 16 14 12 16

acel: e cres.

arm. 12 16 14 12

ALMAGRO Y C^{ía} Editores.

A3C^{ía} 5987.

MADRID Preciados 5.

Im. 518: Primeira página do Canto de amor de López Almagro para guitarra. FLMR.

5

♦ Este armónico anotado en el traste 16, y los del 14 y 13, corresponden á los llamados *octavados*; y para su ejecución deben consultarse caso necesario los párrafos 349 y siguientes de la primitiva escuela de Guitarra del Sr. Aguado.

Ayf 2. 5987.

MADRID. F. COMBARROS.

Im. 519: Segunda página do Canto de amor de López Almagro para guitarra. FLMR.

ANEXO 38. FUNDO JAVIER PINTOS FONSECA. CATÁLOGO

Neste catálogo acham-se as obras para guitarra conservadas no Arquivo e Biblioteca do Museu de Ponte Vedra. Algumas delas pertencem ao fundo musical do guitarrista Javier Pintos Fonseca. As obras deste fundo estão asignadas à cota "Pintos Fonseca", as outras têm a cota "Arquivo Musical" ou "Sampedro", do fundo de Casto Sampedro Folgar. Também se incluem no catálogo as obras que na hora de encerrar este trabalho se achavam em casa da família Pintos-Fonseca, em Ponte Vedra. Estas não levam número de cota, mas a indicação ao fundo de referência.

1)

Título: Tratado de Guitarra. [Caderno do Francês]

Instrumentação: Guitarra e voz e guitarra.

Datação: s. XVIII-XIX.

Localização: Sampedro, 46-18.

Observações: Caderno manuscrito e factício denominado por nós Caderno do Francês, a conter música para guitarra, duas guitarras e voz e guitarra, comentado no 2º capítulo. Tem catálogo próprio, descrição e listagem de títulos e autores nos Anexos. A mesma cota contém também umas folhas soltas e um manuscrito barroco que igualmente foram comentadas nesta tese (ver nos anexos). A denominação "Tratado de Guitarra" é da catalogação do Museu.

2)

Título: Entreacto y danza de bacantes en la opera comica Filemon y Baucis.

Outra informação na primeira página: Arreglada para guitarra. Pr. 2,50 Pts.

Autor: Charles Gounod (1818-1893).

Arranjador: Federico Cano (1838-1904).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá m, Allegro Moderato.

Compasso: 4/4.

Datação: 1873 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 2721.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Calle de Capellanes, 10, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (1).

Observações: É a primeira das obras incluídas no caderno factício que se acha nessa cota, a conter um total de 28 obras. Esta primeira são 5 páginas. Está incompleta, faltam as páginas 2, 3 e 4. As páginas que figuram pertencem à obra seguinte, *Genio y arte. Tanda de valeses de Damas*. Da obra de Cano estão somente as páginas 1 e 5.

Imagem:



Im. 520: Íncipit do Entreacto por Federico Cano. Fundo Pintos Fonseca.

3)

Título: Genio y arte. Tanda de valeses.

Outra informação na primeira página: A D. Antonio Romero y Andia. Original de Tomás Damas. Prec. 16 Rs.

Autor: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Allegro, Mod.^{to}.

Compasso: 3/4.

Datação: 1872 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 1708.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (2).

Observações: Consta de Introdução, 5 valsas e Coda. 8 páginas. Está incompleta, faltam as páginas 5, 6 e 7. A página núm. 4 também falta, mas está disponível entre as páginas da obra anterior de Federico Cano, onde figuram misturadas três páginas desta obra de Damas, a 2, 3 e 4.

Imagem:



Im. 521: Fragmento de Genio y arte de Tomás Damas. Fundo Pintos Fonseca.

4)

Título: Plegaria en la opera El Moises.

Outra informação na primeira página: Pr. 2 Rs.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Antonio Cano Curriela (1811-1897).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi m, Mi M, Andantino.

Compasso: 2/4.

Datação: 1872 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 1915.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Calle de Preciados, n.º 1, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (3).

Observações: Só tem uma página.

Imagem:



Im. 522: Fragmento da Plegaria por Antonio Cano. Fundo Pintos Fonseca.

5)

Título: Flor de Aragon.

Outra informação na primeira página: Zarzuela en un acto del Maestro B. de Monfort. Jota arreglada para guitarra. Pr. 8 Rs. Para Flauta. 6 Rs.

Autor: Benito Monfort (s. XIX).

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, All.º Moderato.

Compasso: 3/4.

Datação: 1876 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 4316.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Preciados, 5, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (4).

Observações: Contém a indicação "La 6ª en Re. Guitarra". E uma nota: "Los números que van dentro de unos circulitos, indican la cuerda donde debe producirse el sonido". Tem letra anotada por baixo do pentagrama, para cantar com a melodia, anunciada com as palavras Canto e Coro. 4 páginas.

Imagem:



Im. 523: Íncipit de Flor de Aragón por Damas. Fundo Pintos Fonseca.

6)

Título: Amor y Música. Tanda de Valses para Guitarra.

Outra informação na primeira página: A mi discipula la Señorita Julia Thomas.

Autor: Francisco Cimadevilla.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi M, Lá M, Ré M, Sol M, Fá M, Andante.

Compasso: 3/4.

Datação: 1890-1892 (Iglesias, 1997).

Número de prancha: 2020.

Editor e lugar da edição: L. E. Dotésio, Bilbao.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (5).

Observações: Consta de Introdução, 5 valsas e Coda. 4 páginas.

Imagem:



Im. 524: Fragmento de Amor y música de F. Cimadevilla. FPF.

7)

Título: Un ramillete de flores. Polka para Guitarra.

Outra informação na primeira página: A mi discipula la Señorita Emilia Lammin.

Autor: Francisco Cimadevilla.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Ré M, Sol M.

Compasso: 2/4.

Datação: 1890-1892 (Iglesias, 1997).

Número de prancha: 2018.

Editor e lugar da edição: L. E. Dotésio, Bilbao.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (6).

Observações: Consta de Introdução e polca. 1 página.

Imagem:



Im. 525: Incipit de Un ramillete de flores de F. Cimadevilla. FPF.

8)

Título: Me Conoces? Mazurka para Guitarra.

Outra informação na primeira página: A mi amigo D. Enrique de Iturriaga.

Autor: Francisco Cimadevilla.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M, Mi M.

Compasso: 3/4.

Datação: 1890-1892 (Iglesias, 1997).

Número de prancha: 2019.

Editor e lugar da edição: L. E. Dotésio, Bilbao.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (7).

Observações: Consta de Introdução e mazurca. 1 página.

Imagem:



Im. 526: Fragmento de Me conoces? de F. Cimadevilla. PPF.

9)

Título: Fantasia sobre aires populares españoles.

Outra informação na primeira página: N.º 12. Precio: 3 Pts.

Autor: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Ré M, Ré m. Moderato.

Compassos: 3/4, 3/8,

Datação: 1872 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 1943.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Preciados, 5, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (8).

Observações: Consta de Introdução, Tirana, Cachucha, El Calesero, And.^{no}, Allegro e Jota. Nas duas últimas páginas contém a indicação Canto mas sem letra associada. 7 páginas.

10)

Título: Mi Lira. Ramillete de salon. Op. 8, n.º 1.

Outra informação na primeira página: A mi aventajado discipulo D. Ricardo Yotti. Para Guitarra por J. Parga, Primer Guitarrista de Cámara y maestro honorario de varios Conservatorios.

Autor: Juan Parga Bahamonde (1843-1899).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi M, Lá M, Moderato. Tiempo moderado.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1893.

Número de prancha: L. y P. 12.

Editor e lugar da edição: López y Pino, Mártires, 2, Málaga.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (9).

Observações: Na capa contém uma nota manuscrita da letra de Javier Pintos: "Junio 1895". Na primeira página tem o carimbo de Javier Pintos Fonseca. 5 páginas.

Imagem:



Im. 527: Fragmento de Mi lira de Juan Parga.
Fundo Pintos Fonseca.

11)

Título: La simpatia. Romanza sin palabras.

Outra informação na primeira página: A mi esposa D.^a Trinidad Lombar. N.º 2. Pr. 5 Rs.

Autor: Antonio Cano Curriela (1811-1897).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Andantino gracioso.

Compasso: 2/4.

Datação: 1869 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 829.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (10).

Observações: 2 páginas.

12)

Título: Barbero de Sevilla.

Outra informação na primeira página: Motivo de la ópera el Barbero de Sevilla.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Julián Arcas.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Allegro.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1890-1900 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: Hijos de Andrés Vidal y Roger, Ancha, 35, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (11).

Observações: Contém uma capa: *Julián Arcas. Coleccion de piezas para guitarra. 1.^a Serie.* Relação de obras de Arcas publicadas por esta editora. Desenho com retrato de Arcas adornado com guitarra e grinaldas. Além disso, na capa há o carimbo de Javier Pintos e a anotação da sua letra "Junio 1895". 3 páginas. Na primeira página há uma assinatura autógrafa de Javier Pintos.

Imagem:



Im. 528: Fragmento do Barbeiro de Sevilha por Arcas. FPF.

13)

Título: Marcha Funebre.

Outra informação na primeira página: Arreglada para guitarra.

Autor: Sigismond Thalberg (1812-1871).

Arranjador: Julián Arcas.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi m, Tempo di Marcha.

Compasso: 4/4.

Datação: 1892 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: H. 7295 V.

Editor e lugar da edição: Hijos de A. Vidal y Roger, Ancha 35, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (12).

Observações: Na primeira página há uma assinatura autógrafa de Javier Pintos e o seu carimbo. 4 páginas.

14)

Título: Andante.

Outra informação na primeira página: Para guitarra.

Autor: Julián Arcas.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi M, Andante.

Compasso: 2/4.

Datação: 1892 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: H. 7286 V.

Editor e lugar da edição: Hijos de A. Vidal y Roger, Ancha 35, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (13).

Observações: A primeira página leva o carimbo de Javier Pintos. Na contracapa contém uma relação da música para guitarra publicada pela editora com obras de Arcas, Brocá, Ferrer, Ruet e Viñas. 3 páginas.

15)

Título: Polonesa.

Outra informação na primeira página: Para guitarra.

Autor: Julián Arcas.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Mi m, Sol M.

Compasso: 3/4.

Datação: 1892.

Número de prancha: H. 7299 V.

Editor e lugar da edição: Hijos de A. Vidal y Roger, Ancha 35, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (14).

Observações: A primeira página leva o carimbo de Javier Pintos. Na contracapa contém uma relação da música para guitarra publicada pela editora com obras de Arcas, Brocá, Ferrer, Ruet e Viñas. 1 página.

Imagem:



Im. 529: Íncipit da Polonesa de Arcas. Fundo Pintos Fonseca.

16)

Título: Minueto (en mi menor).

Outra informação na primeira página: Para guitarra.

Autor: Julián Arcas.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi m.

Compasso: 3/4.

Datação: 1892.

Número de prancha: H. 7300 V.

Editor e lugar da edição: Hijos de A. Vidal y Roger, Ancha 35, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (15).

Observações: A primeira página leva o carimbo de Javier Pintos. Na contracapa contém uma relação da música para guitarra publicada pela editora com obras de Arcas, Brocá, Ferrer, Ruet e Viñas. 1 página.

17)

Título: Minueto (en sol).

Outra informação na primeira página: Para guitarra.

Autor: Julián Arcas.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 3/4.

Datação: 1892.

Número de prancha: H. 7301 V.

Editor e lugar da edição: Hijos de A. Vidal y Roger, Ancha 35, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (16).

Observações: Faz parte de um grupo de três obras de Arcas das mesmas características: Polonesa, Minueto Mi m e Minueto Sol M, catalogadas antes. Contém a mesma contracapa que as duas anteriores. 1 página.

18)

Título: La Elegante. Polka mazurka.

Outra informação na primeira página: Arreglada para guitarra. Rs. 6.

Autor: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Dó M, Fá M.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1861-1868 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: B. Eslava, Ancha, 9, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (17).

Observações: Contém na primeira página um dos carimbos de Canuto Berea e o número 29.565, que parece a numeração do catálogo de Berea. 4 páginas.

19)

Título: A mi morena... Malagueña característica.

Outra informação na primeira página: Para guitarra. Rs. 12.

Autor: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra / voz e guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Allegretto, All.º moderato.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1868-1885 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: B. 4027 E.

Editor e lugar da edição: B. Eslava, Arenal, 18, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (18).

Observações: Na primeira página contém o carimbo de Javier Pintos. Também o de Louis E. Dotesio. Consta de Introdução, Copla (2) e Coda. Tem várias notas interpretativas. Trata-se de uma versão para voz e guitarra, sem letra, que pode intercalar-se no meio da peça para guitarra. 8 páginas.

20)

Título: Polka de las modistas.

Outra informação na primeira página: Arreglada para guitarra. Rs. 4.

Autor: Sem identificar.

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 2/4.

Datação: ca.1861-1868 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: B. 4030 E.

Editor e lugar da edição: B. Eslava, Ancha, 9, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (19).

Observações: A obra vai precedida de uma capa decorada a dizer "Los Tres Mosqueteros. 10 noviembre de 1896. Jose Otero Rua. Cosme Rupelo", faltando o nome do possível autor, Javier Pintos Fonseca. Na capa tem também o selo de Canuto Berea e o número do seu catálogo 29.524. 2 páginas. Bonifacio Eslava realizou e publicou pela mesma época um arranjo desta mesma polca para piano (BNE, cota: MP/856(18)), onde indica que é uma obra "ejecutada por las bandas militares en los Campos Eliseos".

Imagem:



Im. 530: Íncipit da Polka de las modistas por Damas. FPF.

21)

Título: Lolita. Polka para guitarra.

Outra informação na primeira página: Rs. 4.

Autor: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M, Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: ca.1861-1868 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: B. 4034 E.

Editor e lugar da edição: B. Eslava, Ancha, 9, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (20).

Observações: Tem na capa um dos carimbos de Canuto Berea e na primeira página um selo: "Almacen de música. Pianos, armoniums é

instrumentos de todas clases para banda militar y orquesta de Canuto Berea. Acevedo, 38, Coruña". Sem número do catálogo de Canuto Berea. 2 páginas.

22)

Título: Valses célebres de Leotard.

Outra informação na primeira página: Arreglados para guitarra. Rs. 12.

Autor: Leon Waldteufel (1832-1884).

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, andante con moto.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1868-1885 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: B. Eslava, Arenal, 18, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (21).

Observações: Consta de Introdução, 5 valsas e Coda. Cada parte tem uma indicação de carácter: "elegantemente", "legato", "con terneza", "dolce legato", "animato con brio", "sonoro". 8 páginas. Fora deste fundo existe outro arranjo destas valsas por T. Domingo Palacio (BDH, BNE, cota MP/1293/29, publicados por Romero em 1875).

Imagem:



Im. 531: Íncipit dos Valses celebres de Leotard por Damas. FPF.

23)

Título: La paloma azul. Mazurka.

Outra informação na primeira página: Arreglada para guitarra. Rs. 4.

Autores: Rafael María Liern (1832-1897) [letra] e Lázaro Núñez Robres (1827-?) [música]?

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Ré M, Sol M.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1861-1868 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: B. Eslava, Ancha, 9, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (22).

Observações: Na capa tem um dos carimbos de Canuto Berea e o número do seu catálogo 29.563. 2 páginas. Trata-se do arranjo para guitarra de uma mazurca contida na comédia de magia *La paloma azul*, escrita por Rafael María Liern (1832-1897). Sobre a atribuição da música a Núñez Robres, veja-se o comentário na Descrição deste fundo.

24)

Título: El Gato.

Outra informação na primeira página: N.º 5.

Autor: Juan Alais Moncada (1844-1914).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Allegro.

Compasso: 6/8.

Datação: ca.1900.

Número de prancha: E. 425 H.

Editor e lugar da edição: Edicion E. Halitzky, Rivadavia 1316, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (23).

Observações: Contém uma capa com uma relação das obras publicadas de Juan Alais: "Aires Criollos. N. 1 Cielo con variaciones. N. 2 Pericon con variaciones. N. 3 Zamacueca con variaciones. N. 4 La Güeya con variaciones. N. 5 El Gato con variaciones. N. 6 La

Milonga con variaciones. // Piezas faciles. N. 1 Mazurka. N. 2 El Nene. Schottisch. N. 3 Arturo. Vals. N. 4. Angelita. Polka. N. 5 Emma. Mazurka. N. 6 El Estudiante. Vals". Na segunda página tem uma anotação manuscrita em tinta vermelha: "A mi mejor amigo Javier Pintos Fonseca como prueba del mas leal afecto le dedica este pequeño recuerdo criollo José Portela Palacios [assinatura]. Magdalena (R. A.) 7 diciembre 95". 2 páginas.

Imagem:



Im. 532: Íncipit de El gato de Juan Alais. Fundo Pintos Fonseca.

25)

Título: La criollita. Habanera.

Outra informação na primeira página: Transcripción para Guitarra.

Autor: Antonio Frígola.

Arranjador: Juan Alais Moncada (1844-1914).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Sol M, Mi m.

Compasso: 2/4.

Datação: ca.1900.

Número de prancha: Sem número. Pode ser um número próximo da anterior (estão unidas, ainda que são edições diferentes) e da seguinte (que são o mesmo tipo de edição).

Editor e lugar da edição: Edicion E. Halitzky, Rivadavia 1316, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (24).

Observações: Consta de introdução, *habanera* e coda. Tem uma capa adornada com um retrato de Juan Alais e uma relação das suas obras publicadas nessa editora até ao número 27. Tem uma nota na primeira página exatamente igual que a da anterior obra. 1 página.

26)

Título: Zamacueca.

Outra informação na primeira página: N.º 3.

Autor: Juan Alais Moncada (1844-1914).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compassos: 3/4 e 6/8.

Datação: ca.1900.

Número de prancha: E. 423 H.

Editor e lugar da edição: Edicion E. Halitzky, Rivadavia 1316, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (25).

Observações: Forma uma edição única junto com a seguinte obra. 1 página.

Imagem:



Im. 533: Fragmento da Zamacueca de Juan Alais. Fundo Pintos Fonseca.

27)

Título: La güeya.

Outra informação na primeira página: N.º 4.

Autor: Juan Alais Moncada (1844-1914).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Allegretto.

Compasso: 6/8.

Datação: ca.1900.

Número de prancha: E. 424 H.

Editor e lugar da edição: Edicion E. Halitzky, Rivadavia 1316, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (26).

Observações: Contém na primeira página a mesma nota que na obra anterior. Forma uma edição única junto com a anterior. 1 página.

28)

Título: 2.º Pericon para guitarra.

Autor: Juan Alais Moncada (1844-1914).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi m, Moderato.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1900.

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: Edicion E. Halitzky, Rivadavia 1316, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (27).

Observações: Contém 20 variações. Tem uma capa adornada. Na terceira página tem a mesma exata anotação manuscrita que as anteriores. 3 páginas.

29)

Título: Una lágrima.

Outra informação na primeira página: Delirio para una, dos ó tres guitarras. Á mi amigo y discípulo Sr. Don Pedro Sicouret.

Autor: Gaspar Sagreras.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré m, Ré M, Maestoso, Moderato.

Compasso: 12/8.

Datação: ca.1901.

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: Edição do próprio autor.

Localização: Pintos Fonseca, 8-1 (28).

Observações: Nota de 6.^a corda em Ré. Consta de Introdução (Maestoso) e tema em trémolo (Moderato). A capa, ilustrada, contém um carimbo do estabelecimento de Luis E. Rivarola, com a data de

novembro de 1901. Na capa também se indica que é a 4.^a edição. A capa tem também uma assinatura manuscrita de Gaspar Sagreras.

30)

Título: Capricho sobre las Murcianas. Rapsodia primera de concierto. Mecanismo de escuela, op. 10.

Outra informação na primeira página: A mi aventajado discipulo Don Antonio Lorca (Fabricante de guitarras). Pr. 5 ptas.

Autor: Juan Parga Bahamonde (1843-1899).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi m, Moderato.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1893.

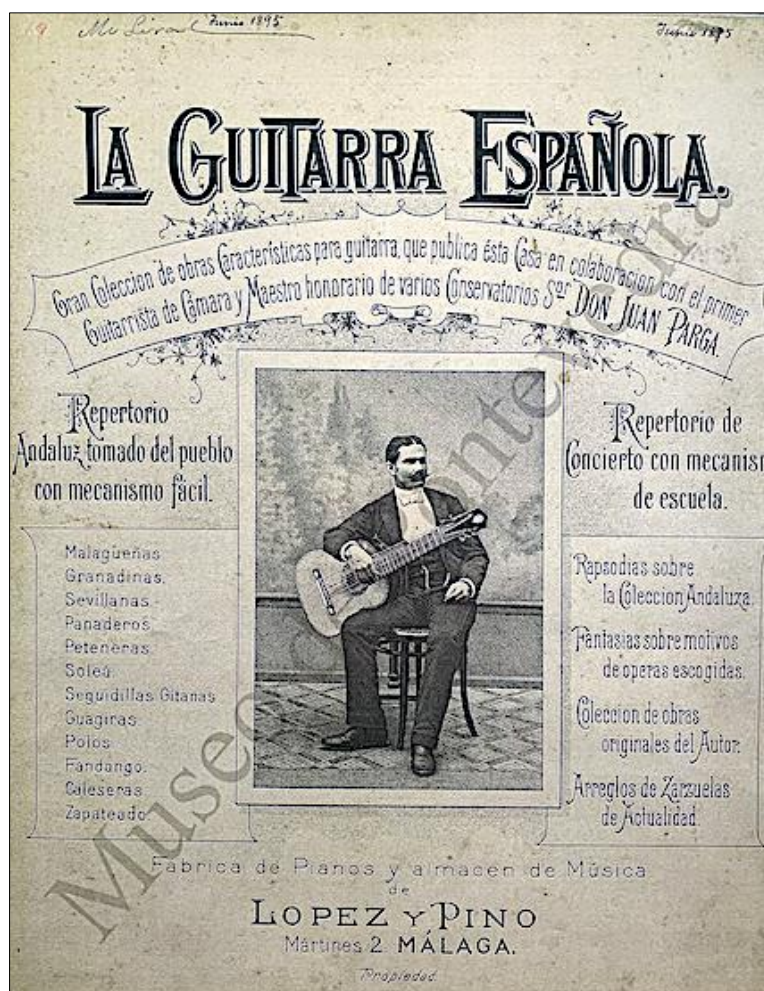
Número de prancha: L. y P. 13b.

Editor e lugar da edição: López y Pino, Mártires, 2, Málaga.

Localização: Pintos Fonseca, 8-18/1.

Observações: A capa é semelhante à já descrita noutras obras de Parga. Contém indicações de técnica complexa como a realização de passagens adornadas e longas só com a mão esquerda. 5 páginas.

Imagem:



Im. 534: Capa das obras de Juan Parga por López e Pino.
Fundo Pintos Fonseca.

31)

Título: La voluttà. Mazurka.

Outra informação na capa: Dieci trascrizioni per mandolino con accomp. di Pianoforte o Chitarra di Carlo Graziani-Walter.

Outra informação na primeira página: All'Egregio Sig.^r Paolo Nebbiai.

Autor: Rodolfo Mattiozzi (1832-1875).

Arranjador: Carlo Graziani-Walter (1851-1927).

Instrumentação: Bandolim e guitarra.

Tonalidades e tempo: Dó M, Fá M, Allegro moderato.

Compasso: 3/4.

Datação: ca. 1900.

Número de prancha: 84006-16 (9-14/2) e V. 84016 V. (8-18/2).

Editor e lugar da edição: G. Ricordi e C.^a, Milão.

Localização: Pintos Fonseca, 8-18/2 e 9-14/2.

Observações: Consta de introdução e mazurca. A primeira cota indica a parte escrita para bandolim com acompanhamento de guitarra. O pentagrama do bandolim está em tipografia de menor tamanho. 4 páginas. A segunda cota indica a parte de bandolim em tipografia normal. Tem o carimbo de Louis E. Dotésio e é onde figura a cota de toda a publicação. 3 páginas.

Imagem:



Im. 535: Íncipit de La voluttà por Graziani-Walter para bandolim e guitarra. FPF.

32)

Título: Berastegui. Zortzico para guitarra.

Outra informação na primeira página: A mi amigo D. Francisco de Arana.

Autor: Francisco Cimadevilla (1861-1931).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Mi m, Mi M.

Compasso: 5/8.

Datação: ca.1902-1919 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: 10175.

Editor e lugar da edição: Dotésio, Bilbao.

Localização: Pintos Fonseca, 8-18/3.

Observações: Consta de introdução, tema e final. Tem várias indicações de carácter: "con espresion", "con gracia" e "con delicadeza". Contém um segundo carimbo de Javier Pintos Fonseca. 2 páginas.

Imagem:



Im. 536: Íncipit do Berastegui de F. Cimadevilla. Fundo Pintos Fonseca.

33)

Título: Mi patria. Gran fantasía característica española para guitarra.

Outra informação na primeira página: Pr. 12 Rs.

Autor: Antonio Cano Curriela (1811-1897).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Ré m, Ré M, Moderato, Un poco mas vivo.

Compassos: 3/8 e 9/8.

Datação: ca.1868-1885 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: 4000.

Editor e lugar da edição: B. Eslava, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-18/4.

Observações: Consta de Introdução e Fantasia. Tem a indicação 6ª em Ré. Tem indicações de digitação de melodias sobre uma corda e de efeitos sonoros como o rasgado. Contém um dos carimbos de Javier Pintos e o de Louis E. Dotésio. 6 páginas.

34)

Título: Manchegas para guitarra.

Outra informação na primeira página: Rs. 2.

Autor: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Allegro.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1868-1885 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: B. 4041 E.

Editor e lugar da edição: B. Eslava, Ancha, 9, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-18/5.

Observações: Contém a anotação de "rasgueando" aplicável a toda a peça. A parte da voz começa na segunda página onde diz *Copla*, sem letra anotada, e tem a nota: "Cada uno pondran los cantares populares que mas le agraden". Tem um dos carimbos de Javier Pintos. Na capa, vazia, tem o carimbo de Louis E. Dotésio e, anotado a lápis, o nome "J. Pintos", "Manchegas guitarra" e uma soma matemática, talvez a indicar um preço, cujo total é 0.55. 2 páginas.

35)

Título: ¡Amor paterno! Andante y scherzo para guitarra.

Outra informação na capa: El guitarrista moderno. Coleccion de obras selectas para canto y guitarra y guitarra sola de Autores Varios.

Outra informação na primeira página: A mi querido niño Rafael. Prec. 8 rs.

Autor: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempos: Lá M, All.º moderatto, Allegretto.

Compassos: 4/4, 2/4.

Datação: 1871 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 1377.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Preciados, 5, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-18/6.

Observações: Consta de Introdução, Andante e Scherzo. Tem um dos carimbos de Javier Pintos. Impressa por F. Echeverría. 3 páginas.

A obra foi impressa em 1871 segundo o estudo de Gosálvez Lara, mas pelo endereço de Antonio Romero, parece que foi comprada entre 1897 e 1898 (Gosálvez, 1995, 175).

36)

Título: Matilde. Mazurka.

Outra informação na capa: Carlos García. Composiciones para guitarra: La Prometida, Polka. Irene, Polka. Matilde, Mazurka. Pienso en ti, Vals. Entre dos luces, Habanera. La visita, Vals.

Autor: Carlos García Tolsa (1858-1905).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Ré M, Sol M.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1900.

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: C. Schnöckel, Rivadavia 1316, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 8-18/7.

Observações: Consta de Introdução e Mazurca. Tem uma capa ilustrada onde figura o carimbo: "Gran establecimiento musical de J. A. Medina e Hijo, Florida 248, pianos, música e instrumentos, Buenos Aires". Na contracapa figura um carimbo musical sem nomes, de forma oval com três estrelas na parte superior, no centro uma corneta e na parte inferior uma partitura.

Imagem:



Im. 537: Fragmento de Matilde de Carlos García Tolsa. Fundo Pintos Fonseca.

37)

Título: Marcha de los cadetes.

Outra informação na primeira página: Al profesor de Música Sr. D. Felipe Gayon. Precio 6 rs.

Autor: Desconhecido.

Arranjador: Antonio Rubira (s. XIX).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M, Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: 1880 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 5585.

Editor e lugar da edição: Romero y Marzo, Preciados, 1, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 8-18/8 e 9-12/2.

Observações: Esta mesma obra, com o mesmo número de prancha, acha-se no Fundo Local de Música de Rianjo publicada por Almagro e C.^a. Mais obras de Rubira estão no fundo Canuto Berea.

38)

Título: De noche en el lago.

Outra informação na primeira página: Fantasía con variaciones. Obra 14. A mi querido amigo el muy notable guitarrista Don Federico Cano.

Autor: José Ferrer Esteve (1835-1916).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempos: Ré m, Ré M, Moderato, Allegro Moderato, Andante Piangendo, Allegro.

Compassos: 4/4, 6/8 e 3/8.

Datação: 1888 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: 7213.

Editor e lugar da edição: Hijos de Andrés Vidal y Roger, Ancha, 35, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-19/1.

Observações: Consta de Introdução, Tema, 3 variações e Coda. Tem indicação de 6.^a em Ré. Contém um dos carimbos de Javier Pintos na capa e outro, diferente, na primeira e terceira páginas. 5 páginas mais capa e contracapa.

Imagem:



Im. 538: Íncipit da obra 14 de José Ferrer Esteve. Fundo Pintos Fonseca.

39)

Título: Tango [Dos tangos].

Outra informação na primeira página: Tango N.º 1, Tango N.º 2. Op. 19.

Outra informação na contracapa: Dos tangos. Obra 19. Íncipit. 4 ptas.

Autor: José Ferrer Esteve (1835-1916).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá m (Tango n.º 1), Mi m, Mi M (Tango n.º 2).

Compasso: 2/4.

Datação: 1891-1895 (Mangado, 1998).

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: Hijos de Andrés Vidal y Roger, Ancha, 35, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-19/2.

Observações: É o mesmo tipo de edição que a anterior.

40)

Título: Elegía fantástica.

Outra informação na primeira página: Obra 13. A la memoria del que fué insigne guitarrista D. José Brocá. Compuesta para guitarra.

Autor: José Ferrer Esteve (1835-1916).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi m, Mi M, Moderato quasi lento.

Compasso: 12/8.

Datação: 1888 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. 7217 V.

Editor e lugar da edição: Andrés Vidal y Roger, Ancha, 35, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-19/3.

Observações: É o mesmo tipo de edição que a anterior. Contém um dos carimbos de Javier Pintos na capa e outro, diferente, na primeira página.

Imagem:



Im. 539: Incipit da Elegía fantástica de José Ferrer Esteve.
Fundo Pintos Fonseca.

41)

Título: Los encantos de París. Op. 16. Capricho fantástico para guitarra.

Outra informação na primeira página: A mi amigo D.ⁿ Fran.^{co} Sanchez Gabagnach profesor del Conservatorio Barcelonés.

Autor: José Ferrer Esteve (1835-1916).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Lá m, Lá M, Allegro, Andante sostenuto, Più mosso, Allegro.

Compassos: 6/8, 2/4, 3/8.

Datação: ca.1892 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: h. 7274 V.

Editor e lugar da edição: Hijos de Andrés Vidal y Roger, Ancha, 35, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-19/5.

Observações: É o mesmo tipo de edição que a anterior. Contém um dos carimbos de Javier Pintos na capa e outro, diferente, na primeira página.

42)

Título: Impresiones juveniles. Vals brillante para guitarra. Ob. 18.

Outra informação na primeira página: A mi amigo D.ⁿ Magin Alegre.

Autor: José Ferrer Esteve (1835-1916).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Lá M, Lá m, Allegro.

Compassos: 2/4, 3/8.

Datação: ca.1895.

Número de prancha: H. 3290 V.

Editor e lugar da edição: Hijos de Andrés Vidal y Roger, Ancha, 35, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-19/6.

Observações: Contém um dos carimbos de Javier Pintos na capa e outro, diferente, na primeira página. Na capa e na contracapa, diferentes das obras anteriores, acham-se uma relação de obras de Ferrer e a relação de obras de guitarra já vista.

Imagem:



Im. 540: Íncipit das Impresiones juveniles de José Ferrer Esteve.
Fundo Pintos Fonseca.

43)

Título: La Marsellesa.

Autor: Claude Joseph Rouget de Lisle (1760-1836).

Arranjador: Desconhecido.

Transcritor: Javier Pintos Fonseca (1869-1935).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Allegro Maestoso.

Compasso: 4/4.

Datação: 1891.

Editor e lugar da edição: Ponte Vedra?

Localização: Pintos Fonseca, 8-20/1.

Observações: É uma bela partitura manuscrita sobre um papel dobre (reforçado), em tinta vermelha, letra gótica e pentagramas e música escrita à mão em imitação de uma partitura impressa. A primeira página contém a assinatura autógrafa de Javier Pintos Fonseca na margem superior direita e a data "Pontevedra Abril 91" na margem inferior direita. 1 página.

Imagem: Ver na descrição do fundo.

44)

Título: Petite Marche.

Outra informação na primeira página: A la Princesa Maria Cristina de Borbon, Vizcondesa de Troncoso.

Autor: David G. del Castillo (s. XIX).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Tempo di marcia.

Compasso: 4/4.

Datação: 1889 (CCUC).

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: Vda. Trilla y Torres, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-20/2.

Observações: A datação tira-se do catálogo do Catàleg Collectiu de les Universitats de Catalunya, CCUC: <https://ccuc.csuc.cat>. Na primeira página, na margem inferior: "II Album de la Ilustracion Musical. V.da Trilla y Torres. Propietarios. Barcelona, año II. N.º 44". 1 página.

Imagem:



Im. 541: Íncipit da Petite marche de David G. del Castillo. FPF.

45)

Título: Valzer infernale.

Outra informação na primeira página: Nell' opera Roberto il diavolo. Fr. 1.

Autor: Giacomo Meyerbeer [Jakob Liebmann Meyer Beer] (1791-1864).

Arranjador: A. Padiglione.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m, Lá M.

Compasso: 3/8.

Datação: 1897.

Número de prancha: h 31967 h.

Editor e lugar da edição: Ricordi, Milão.

Localização: Pintos Fonseca, 8-20/3.

Observações: Contém nas páginas 1 e 3 um selo seco, oval, da Casa Ricordi, com o número 2 no centro e a data 1897. Na contracapa contém uma relação das obras de Giacomo Puccini publicadas pela editora, com transcrições para bandolim, bandolim e fortepiano, dois bandolins e fortepiano, bandolim e guitarra, dois bandolins e guitarra, violino e guitarra, e dois violinos e guitarra, entre outras. 3 páginas.

Imagem:



Im. 542: Íncipit do Valzer infernale de Meyerbeer por Padiglione. PPF.

46)

Título: Recuerdos juveniles.

Outra informação na primeira página: Tres vales compuestos para guitarra. N.º 1. A D. José Mungol.

Autor: José Brocá Codina (1805-1882).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/8.

Datação: 1886 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A 7016 V.

Editor e lugar da edição: Andrés Vidal y Roger, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-20/4.

Observações: São três valsas dedicadas a diferentes pessoas, possivelmente todos guitarristas. A primeira está dedicada a José Mungol, a segunda a Dionisio Aguado, e a terceira a Juan Manresa. Nesta terceira há uma marca (uma cruz em lápis azul) no início da peça. 4 páginas.

Imagem:



Im. 543: Íncipit dos Recuerdos juveniles de José Brocá. Fundo Pintos Fonseca.

47)

Título: Albores.

Outra informação na capa: Obras escogidas para guitarra por José Brocá. N.º 16.

Outra informação na primeira página: Tres vales compuestos para guitarra. A D.^a Catalina Ubert.

Autor: José Brocá Codina (1805-1882).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M, Ré M.

Compasso: 3/8.

Datação: 1886 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A 7020 V.

Editor e lugar da edição: Andrés Vidal y Roger, Barcelona.

Localização: Pintos Fonseca, 8-20/5.

Observações: São três valsas dedicadas a três mulheres, provavelmente guitarristas e alunas. A primeira está dedicada a D.^a Catalina Ubert, a segunda a D.^a Pepita Soler e a terceira a D.^a Clotilde Aufruns. Na capa há uma relação das obras de José Brocá publicadas pela editora e um carimbo de Louis E. Dotésio (Bilbau e Santander). 3 páginas.

48)

Título: Nocturne. La dernière pensée de Weber.

Outra informação na capa: Collection des oeuvres choisies pour guitare composées par M. A. Zani de Ferranti. Prix 4 Fra.

Outra informação na primeira página: Op. 9.

Autor: Carl Maria von Weber (1786-1826).

Arranjador: Marco Aurelio Zani de Ferranti (1801-1878).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Largo, All.^o vivace, Andantino, Più mosso, Allegro, Recitativo quasi ad lib., Vivace.

Compassos: 4/4, 3/4, 2/4.

Datação: s. XIX.

Número de prancha: 9289.

Editor e lugar da edição: B. Schott's Söhne, Mayence (Alemanha). Schott Frères, Bruxelles, Montagne de la Cour, 82. Schott & C.^o, Londres, Rayent Street, 159.

Localização: Pintos Fonseca, 8-20/6.

Observações: Obra virtuosística. Consta de Introdução, Tema, 3 variações, Capricho, Rondo e Final. Na capa ilustrada há uma relação das obras do compositor publicadas por esta editora desde a Op. 1 até à Op. 10. 9 páginas.

Imagem:



Im. 544: Íncipit do Noturno op. 9 de Zani de Ferranti. Fundo Pintos Fonseca.

49)

Título: Una esperanza.

Outra informação na capa: Vals para guitarra.

Autor: Carlos García Tolsa (1858-1905).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Sol M, Andante, Brillante, Lento.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1890. Sem número de prancha.

Editor e lugar da edição: C. Schnöckel, Rivadavia 1316, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 4-11/1.

Observações: Consta de Introdução e valsa. Na capa tem o carimbo do estabelecimento musical de "J. A. Medina e Hijo, Florida, 248" [o resto ilegível]. Na contracapa contém um selo (descrito na ficha 36). 3 páginas.

Imagem:



Im. 545: Íncipit de Una esperanza de García Tolsa. Fundo Pintos Fonseca.

50)

Título: Sinfonia de la ópera el Barbero de Sevilla.

Outra informação na primeira página: del Mtro. Rossini arreglada para guitarra sola por J. C. Pr. 8 Rs. N.º 8.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: J. C. [José Costa Hugas? (1827-1881)].

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Ré M, Ré m, Largo,

Compasso: 4/4

Datação: 1872 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 2542.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 4-11/2.

Observações: Na primeira página contém um dos selos de Javier Pintos Fonseca. As 6 páginas da partitura estão rodeadas de uma capa e contracapa à parte. A capa contém um selo seco circular com um pentagrama e as letras T. O. na parte inferior esquerda. A capa está impressa com a publicidade das Ediciones Dotésio, Doña María

Muñoz, 8, Bilbao, e tem uma relação das obras para guitarra e bandurra editadas ou vendidas por esta Casa, com obras de Cano, Cimadevilla, Damas, Giuliani, Brull, Estellés, Fernández Caballero, Jiménez, Lahoz, Marqués, Nieto, Pinilla, Romea, Valverde e Torregrosa.

Imagem:



Im. 546: Incipit da abertura do Barbeiro de Sevilha por J. C. FPF.

51)

Título: Cuarteto "Un di se ben rammentoni".

Outra informação na primeira página: en la ópera Rigoletto arreglado para guitarra por E. Gardana. Pr. 2 Pts.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Enea Gardana.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Allegro, Andante.

Compasso: 4/4.

Datação: 1866 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 551.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 4-11/3.

Observações: Na primeira página contém um dos selos de Javier Pintos Fonseca. As 4 páginas da partitura estão rodeadas de uma capa e contracapa à parte. A capa contém um selo seco circular com um pentagrama e as letras T. O. na parte inferior esquerda. A capa está impressa com a publicidade das Ediciones Dotésio, Doña María Muñoz, 8, Bilbao, e tem uma relação das obras para guitarra e bandurra editadas ou vendidas por esta Casa, com obras de Cano, Cimadevilla,

Damas, Giuliani, Brull, Estellés, Fernández Caballero, Jiménez, Lahoz, Marqués, Nieto, Pinilla, Romea, Valverde e Torregrosa. Na última página há uma inscrição da calcografia de Mascardó.

Imagem:



Im. 547: Íncipit de Un di se ben rammentoni por E. Gardana. FPF.

52)

Título: Canto de amor.

Outra informação na primeira página: Melodía de A. Lopez Almagro. Arreglada para guitarra por A. Garcia.

Autor: Antonio López Almagro (1838-1904).

Arranjador: A. García. [Aquilino García?]

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Larghetto.

Compasso: 2/4.

Datação: 1901.

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: Luis F. Rivarola? Buenos Aires?

Localização: Pintos Fonseca, 4-11/4.

Observações: Na capa há uma anotação manuscrita "Obsequio de D. Evaristo Touriño, Buenos Aires / 20 Diciembre 1901". Também na capa há um carimbo em tinta violeta: "Establecimiento musical. 5 nov 1901. Luis F. Rivarola". 3 páginas.

Imagem: Ver na descrição do fundo.

53)

Título: La indiana.

Outra informação na primeira página: Danza habanera en el 2º acto de la zarzuela Mefistófeles del maestro Cereceda. Arreglada para canto con acompañamiento de guitarra por T. Damas.

Autor: Guillermo Cereceda (1844-1919).

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Tonalidade: Sol M.

Compasso: 2/4.

Datação: 1898-1900 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A y C.^a 3067.

Editor e lugar da edição: Almagro y C.^a, Preciados, 5, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 4-11/5.

Observações: Tem indicação da 5ª em Sol e a 6ª em Ré. Na primeira página tem uma nota "Afinando la guitarra algo baja, puede subirse por medios tonos segun convenga al que cante haciendo uso de la cejuela de hierro con tornillo ó clavija, colocandola sobre el 1.º 2.º ó 3.º traste de la guitarra. (Dicha cejuela la usan los que vulgarmente llaman cantadores)". Na capa, vazia, figura anotado o título "La indiana" em letra manuscrita a lápiz azul. 3 páginas. O número da prancha deve ser de Antonio Romero, se assim for seria correspondente ao ano de 1875.

54)

Título: Guernikako arbola.

Outra informação na primeira página: Célebre zortzico de Iparraguirre. Arreglado para Guitarra por F. Cimadevilla.

Autor: José María Iparraguirre Balerdi (1820-1881).

Arranjador: Francisco Cimadevilla (1861-1931).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Enérgico.

Compasso: 5/8.

Datação: Última década do s. XIX.

Número de prancha: 10190.

Editor e lugar da edição: Dotésio, Bilbao.

Localização: Pintos Fonseca, 4-12/1.

Observações: Tem na primeira página um dos carimbos de Javier Pintos Fonseca. 1 página.

55)

Título: Canción de la gitana.

Outra informação na primeira página: Stride la vampa. En la ópera Il Trovatore del Mtro. Verdi arreglada para guitarra por T. Domingo Palacio.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: T. Domingo Palacio.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi m, Moderato.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1874 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 2913 ou 2013.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Capellanes, 10, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 4-12/2.

Observações: Contém na primeira página um dos carimbos de Javier Pintos Fonseca. Está nos fundos do ICCMU. 3 páginas.

Imagem:



Im. 548: Íncipit da Canción de la gitana por T. Domingo Palacio.
Fundo Pintos Fonseca.

56)

Título: El velocipedista.

Outra informação na capa: 2ª colección de piezas progresivas para guitarra por F. Cimadevilla.

Outra informação na primeira página: A mi amigo D. Emilio Zugasti. Pasa-calle por F. Cimadevilla.

Autor: Francisco Cimadevilla (1861-1931).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Sol M, Dó M.

Compasso: 2/4.

Datação: 1885-1896 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: 32.

Editor e lugar da edição: L. E. Dotésio, Doña María Muñoz, 8, Frente á la Audiencia - Teléfono N.º 240. Bilbao. Sucursal en Santander, Calle Blanca, 34.

Localização: Pintos Fonseca, 4-12/3.

Observações: Tem na primeira página um dos carimbos de Javier Pintos Fonseca. Na capa ilustrada há uma relação das obras de Cimadevilla editadas pela casa Dotésio. Na margem inferior centrada está a Tipografia Viuda de Delmas, de Bilbao. E também na capa há o mesmo carimbo de Pintos da primeira página. 2 páginas. A datação vem dada pela combinação dos endereços de Bilbao e Santander. Esta, *La Palmera* e *El Vizcaíno* têm o mesmo número de prancha.

57)

Título: El ambiente.

Outra informação da primeira página: Vals. Arreglado por R. V.

Autor: G. Casajús.

Arranjador: R. V.

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidades: Sol M, Dó M.

Compasso: 3/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Número de prancha: 70.

Editor e lugar da edição: L. E. Dotésio, Bilbao.

Localização: Pintos Fonseca, 4-12/4.

Observações: Consta de valsa e trio. Estão a parte de violino e a parte de guitarra juntas. A de violino ocupa uma página, que é a n.º 4. As páginas 2 e 3 são as da parte da guitarra. A parte de violino está editada por F. Ripalda, Pamplona, com número de prancha: F. R. 2865. 4 páginas.

58)

Título: El santonés.

Outra informação na primeira página: Vals. Arreglado por R. V.

Autor: J. Santos.

Arranjador: R. V.

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidades e tempo: Sol M, Dó M, Andante.

Compasso: 3/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Número de prancha: 76.

Editor e lugar da edição: Dotésio, Bilbao.

Localização: Pintos Fonseca, 4-12/5.

Observações: Consta de valsa, trio e coda. Estão a parte de violino e a parte de guitarra juntas. A de violino ocupa uma página, que é a n.º 4. As páginas 2 e 3 são as da parte da guitarra. A parte de violino está editada por F. Ripalda, Pamplona, com número de prancha: F. R. 2865. 4 páginas. É uma partitura semelhante à anterior deste catálogo, o número de prancha da parte de violino coincide, aliás.

Imagem:



Im. 549: Íncipit da parte da guitarra de El Santoñés por J. Santos. FPF.

59)

Título: Gran marcha de la salida de Ernesto en la ópera del Pirata.

Outra informação na primeira página: Para guitarra. Por D. J. S.
Pr. 4 r. N.º 5.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjador: J. S. [José Sirera Prats? (1884-1931)].

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Sol M, Marziale.

Compasso: 4/4.

Datação: 1872? (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 2333.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Calle de Preciados, n.º 1, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 4-12/6.

Observações: Tem na primeira página um dos carimbos de Javier Pintos. 3 páginas.

Imagem:



Im. 550: Íncipit da Gran marcha por J. S. Fundo Pintos Fonseca.

60)

Título: Manonga.

Outra informação na capa: Mazurka para guitarra. A mi amigo y discípulo Francisco T. Mañé.

Autor: Gaspar Sagreras (1838-1901).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Ré M, Sol M, Moderato.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1901.

Número de prancha: Número na capa: 1264.

Editor e lugar da edição: F. Stefani, Estados Unidos 657-659, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 4-12/7.

Observações: Na capa há uma anotação manuscrita: "Obsequio de D. Evaristo Touriño, 20 diciembre 1901". Também a assinatura de Gaspar Sagreras e o carimbo do estabelecimento musical de Luis F. Rivarola com a data 5 novembro 1901. 3 páginas.

Imagem:



Im. 551: Íncipit de Manonga de Gaspar Sagreras. Fundo Pintos Fonseca.

61)

Título: Recuerdos de Sevilla.

Outra informação na primeira página: Gran fantasia característica para guitarra por J. Parga. Op. 30. Al distinguido aficionado mi amigo D. Cristobal Soto (Fabricante de guitarras). Pr. 6 pesetas.

Autor: Juan Parga Bahamonde (1843-1899).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Ré M, Sib M, Largo, Brillante, Andante moderato, Andante, Allegro con brio, Allegretto, Largo. Grave, Allegretto scherzando.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1893.

Número de prancha: 17.

Editor e lugar da edição: López y Pino, Málaga.

Localização: Pintos Fonseca, 9-7.

Observações: Começa com uma introdução e continua em quatro partes. Na capa está a mesma informação já descrita nas outras obras de Parga (ficha 10). Na primeira página tem uma nota: "Los números con una letrita se refieren à las cuerdas; sin ella al dedeo de la mano izquierda, el cero indica la cuerda al aire. C.^a 4 = (ceja cuarta) arm.=(armónico) los números debajo de (arm) indican los trastes donde se hace". 7 páginas.

62)

Título: 6 Estilos criollos.

Outra informação na capa: 6 estilos criollos transcritos para guitarra por Juan Alais.

Autoria: Popular.

Arranjador: Juan Alais Moncada (1844-1914).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Allegro, Moderato, Lento. Lá M, Lá m, Fá M, Mi m, Mi M.

Compasso: 3/4, 3/8, 6/8.

Datação: ca.1895.

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: Carlos Schnöckel, calle Rivadavia 1316, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 9-8/1.

Observações: São seis peças populares argentinas, das quais a última é uma vidalita. Tem na capa ilustrada uma nota manuscrita em tinta vermelha: "A mi mejor amigo Javier Pintos Fonseca como prueba del mas leal afecto le dedica este pequeño recuerdo Criollo. Magdalena (RA) 7 Dbre 95. José Portela Palacios". 6 páginas.

63)

Título: Cielo.

Outra informação na primeira página: Variaciones para guitarra.

Autor: Juan Alais Moncada (1844-1914).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Moderato.

Compasso: 3/8.

Datação: Última década do s. XIX.

Número de prancha: E. 421 H.

Editor e lugar da edição: E. Halitzky, Rivadavia 1316, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 9-8/2.

Observações: São 16 variações sobre o tema harmônico inicial. Tem uma capa ilustrada a conter uma relação das obras de Alais publicadas por esta editora, concretamente duas séries de obras: *Aires Criollos*, onde esta obra é a 1ª de seis, e *Piezas faciles*, também formada por 6 obras. 3 páginas.

64)

Título: La milonga.

Autor: Juan Alais Moncada (1844-1914).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Allegretto.

Compasso: 3/8, 2/4.

Datação: ca.1895.

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: Carlos Schnöckel, calle Rivadavia 1316, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 9-8/5.

Observações: Tem uma capa ilustrada a conter uma relação das obras de Alais publicadas por esta editora, algumas coincidem com a relação anterior de Halitzky, e vão da n.º 1 à 33. Na terceira página tem uma nota manuscrita em tinta vermelha: "A mi mejor amigo Javier Pintos Fonseca como prueba del mas leal afecto le dedica este pequeño recuerdo Criollo. Magdalena (RA) 7 Diciembre 95. José Portela Palacios". 3 páginas.

Imagem:



Im. 552: Íncipit de La milonga de Juan Alais. Fundo Pintos Fonseca.

65)

Título: Alhambra.

Outra informação na primeira página: Gran fantasia descriptiva de concierto para guitarra. Op. 29. Pr. ptas. 7.50.

Autor: Juan Parga Bahamonde (1843-1899).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi m, Ré M, Lá m, Dó m, Largo maestoso.

Compasso: 4/4, 3/4, 2/4, 3/8.

Datação: ca. 1893.

Número de prancha: L. y P. 25.

Editor e lugar da edição: López y Pino, Mártires, 2, Málaga.

Localização: Pintos Fonseca, 9-9.

Observações: Obra virtuosa, tem introdução e oito partes: "1. Adiós, Granada. 2. Aurora. 3. Alborada. 4. La Campana de la Vela. 5. Arabesca. 6. Zambra moruna, 7. Serenata andaluza e 8. Parranda granadina" e final. A Aurora contém uma Alvorada. A capa é igual às outras obras de Parga publicadas por esta editora (ver ficha 10) e tem um dos carimbos de Javier Pintos Fonseca. Na primeira página tem outro dos carimbos de Pintos Fonseca.

66)

Título: Marcha y coro sacado de la ópera Norma.

Outra informação na primeira página: de Bellini, arreglado para guitarra sola por A. C. Pr. 0,50 Pts.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjador: A. C. [Antonio Cano Curriela (1811-1897)].

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi M, Marcha.

Compasso: 4/4.

Datação: 1872? (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 2331.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Capellanes, 10, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 9-11/1.

Observações: Só tem uma página. Parece estar incompleta (?). Na primeira página tem a Marcha do primeiro ato da ópera e o Coro da introdução. Contém um dos carimbos de Javier Pintos Fonseca.

67)

Título: Andante.

Outra informação na primeira página: de la Sinfonia en Do de J. Haydn. Reduccion para guitarra por D. A Cano.

Autor: Joseph Haydn (1732-1809).

Arranjador: Antonio Cano Curriela (1811-1897).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Adagio.

Compasso: 4/4.

Datação: 1871 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 1406.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Preciados, 1, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 9-11/2.

Observações: Contém um dos carimbos de Javier Pintos Fonseca. 4 páginas.

68)

Título: Adagio de la sonata Patética de Beethoven.

Outra informação na primeira página: Al eminente bandurrista el niño Antonio Paredes. Transcripción para Guitarra sola. Prec. 3 Ptas.

Autor: Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Arranjador: Antonio López Villanueva (1863-1934).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Cantábile.

Compasso: 2/4.

Datação: ca. 1888 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: C 7622 R [Casa Romero].

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Capellanes, 10, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 9-11/3.

Observações: Na terceira página há uma indicação de J. Lodre, em cuja tipografia deveu imprimir-se a obra. 3 páginas.

Imagem:



Im. 553: Íncipit do Adagio de Beethoven por López Villanueva. FPF.

69)

Título: Danza popular habanera.

Outra informação na primeira página: con la misma letra que la cantan los naturales de Cuba publicada por el Sr. Yradier como composición suya con el título de La Paloma. Arreglada para guitarra por T. Damas. N.º 2.

Autor: Popular / Sebastián Yradier Salaverri (1809-1865).

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: 1861-1868 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: B. 4035 E.

Editor e lugar da edição: Bonifacio Eslava, Ancha, 9, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 9-12/1.

Observações: Tem indicação da 6ª em Ré. Consta de introdução e habanera. Na capa, vazia, tem um carimbo de Canuto Berea com a data de 1 de setembro de 1888. 3 páginas. A obra tem uma prancha antiga, mas deveu chegar às mãos de Javier Pintos Fonseca mais tarde de 1888.

70)

Título: Minueto de la 1ª sinfonía de Mozart.

Outra informação na primeira página: Al distinguido guitarrista D.ⁿ Pedro Paredes. Arreglado para guitarra sola. Prec. 2 Ptas.

Autor: Wolfgang Amadeus Mozart (1750-1791).

Arranjador: Antonio López Villanueva (1863-1934).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Dó M, Allegretto.

Compasso: 3/4.

Datação: ca. 1888 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: C 7621 R [Casa Romero].

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Capellanes, 10, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 9-13/1.

Observações: Consta de primeira parte (Allegretto) e Trio. Na capa, vazia, tem um dos carimbos de Javier Pintos Fonseca. Na capa e terceira página tem o selo seco de Antonio Romero. 3 páginas.

71)

Título: Barcarola de tenor de la opera La Muda de Portici.

Outra informação na primeira página: de Auber para guitarra. Pr. 2 r.

Autor: Daniel-François-Esprit Auber (1782-1871).

Arranjador: Desconhecido.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Allegro.

Compasso: 6/8.

Datação: 1872? (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 2330.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Calle de Preciados, n.º 1, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 9-13/2.

Observações: Tem na primeira página um dos carimbos de Javier Pintos Fonseca. 1 página.

Imagem:



Im. 554: Íncipit da Barcarola de Daniel Auber. Fundo Pintos Fonseca.

72)

Título: Coro de la Ópera Hernani.

Outra informação na primeira página: Arreglado para guitarra por A. Rubira. Pr. 4. Rs.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Antonio Rubira.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Allegro Moderatto.

Compasso: 3/4.

Datação: 1872? (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 1916.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Calle de Preciados, n.º 1, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 9-13/3.

Observações: 2 páginas.

73)

Título: Lejos de ti.

Outra informação na capa: 6 piezas para guitarra.

Outra informação na primeira página: Vals. A la señorita Adela Castro.

Autores: Carlos García Tolsa (1858-1905).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Dó M.

Compasso: 3/4.

Datação: Final do s. XIX.

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: C. Schnöckel, Buenos Aires.

Localização: Pintos Fonseca, 9-14/1.

Observações: Consta de introdução e valsa. Na primeira página tem uma nota: "Para hacer los armónicos octavados he querido indicar el duodécimo traste como 1.º de modo que resulta el MI grave en primer traste, el FA en el segundo y así sucesivamente". Tem uma relação de obras na capa. 3 páginas.

74)

Título: Le avventure di amore.

Outra informação na capa: Le avventure di amore esprime in dieci valzer caratteristici per due chitarre composte e dedicate al cavaliere Francesco Taccone da Mauro Giuliani. Op.^a 116. Fr. 2.50.

Autor: Mauro Giuliani (1781-1829).

Instrumentação: Duas guitarras.

Tonalidade: Lá M, Lá m.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1892.

Número de prancha: 3783.

Editor e lugar da edição: G. Ricordi e C.^a, Milão.

Localização: Pintos Fonseca, 9-15/1 e 9-15/2.

Observações: São 10 valsas e um final. A primeira cota corresponde à guitarra 1^a e a segunda cota à guitarra 2^a. Ambas as partituras da 1^a e 2^a guitarras têm carimbos de Javier Pintos em várias páginas e um selo seco de G. Ricordi com um número 1 central e o ano de 1892.

Imagem:



Im. 555: Fragmento da 1^a guitarra do duo de Giuliani.
Fundo Pintos Fonseca.

75)

Título: Grande andante.

Outra informação na capa: 5 pezzi per chitarra di Giuseppe Costa.

Outra informação na primeira página: della 4^a sinfonia di F. Mendelssohn Bartholdy. All' Eccellentissimo Sig. Ilario Eslava.

Autor: Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847).

Arranjador: Giuseppe Costa [José Costa Hugas (1809-1847)].

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá m. Andante con moto.

Compasso: 4/4.

Datação: ca.1894.

Número de prancha: 82129.

Editor e lugar da edição: Tito di Gio. Ricordi e Francesco Lucca di G. Ricordi & C^a, Milão. Nápoles, Roma e Palermo.

Localização: Pintos Fonseca, 9-15/3.

Observações: A capa tem uma relação de 5 obras de José Costa mais um livro com as cinco composições reunidas e os seus números de prancha: "82129 N.º 1 Grande Andante, Fr. 1,50; 82130 N.º 2 Giulia, Fr. 2,25; 82131 N.º 3 Durutte-Valzer, Fr. 2,25; 82132 N.º 4 Plegaria, Fr. 1,25; 82133 N.º 5 Studio, Fr. 1,25, e 82134 In un sol libro". Também tem um selo seco de G. Ricordi com o número 1 central e o ano de 1894. Na contracapa há uma relação das publicações da Casa Ricordi com um apartado dedicado à música para guitarra e vários para bandolim. 5 páginas. Esta é uma edição semelhante à de 6 obras deste autor que se acha no fundo de Jesus Ínsua Yanes.

Imagem:



Im. 556: Íncipit do Grande andante de Mendelssohn por Costa. FPF.

76)

Título: Tarantella.

Outra informação na primeira página: del Sig. Lanza ridotta ed abbellita per due Chitarre da Mauro Giuliani. Fr. 2,50. Fl. .58.

Autor: Mauro Giuliani (1781-1829).

Instrumentação: Duas guitarras.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 6/8.

Datação: ca.1892.

Número de prancha: M 9478 M.

Editor e lugar da edição: Gio. Ricordi e C.º, Milão. Nápoles, Roma e Palermo.

Localização: Pintos Fonseca, 9-15/3.

Observações: É a parte da primeira guitarra. Falta a segunda guitarra. Tem um selo seco de G. Ricordi com o número 6 central e o ano de 1892. Tem também um dos carimbos de Javier Pintos Fonseca. Está na mesma cota que o *Grande andante* de José Costa. 5 páginas.

77)

Título: L'Absence.

Outra informação na capa: Duet for two guitars by Augusta E. Hervey.

Autora: Augusta E. Herbey (1822-1903).

Instrumentação: Duas guitarras.

Tonalidade: Mi m.

Compasso: 3/8.

Datação: ca.1893.

Número de prancha: v 49178 v.

Editor e lugar da edição: Tito di Gio. Ricordi, Regent Street. W. 265, Londres.

Localização: Pintos Fonseca, 9-16/1.

Observações: É uma página com dois pentagramas para a 1ª e 2ª guitarra. Na capa tem um selo seco de G. Ricordi com um 5 central e o ano de 1893. 1 página.

Imagem:



Im. 557: Íncipit do duo para guitarras de Augusta E. Herbey.
Fundo Pintos Fonseca.

78)

Título: Il bacio.

Outra informação na capa: Valzer Brillante. Parole di Aldighieri.
Música di L. Arditi. Riduzioni di F. Castelli.

Outra informação na primeira página: Valzer brillante di L. Arditi.
Riduzione per Chitarra con seconda ad libitum di F. Castelli.

Autor da música: Luigi Arditi (1822-1903).

Autor da letra: Gottardo Aldighieri (1824-1906).

Arranjador: Francesco Castelli.

Instrumentação: Voz e duas guitarras.

Língua: Italiano.

Tonalidade e tempo: Lá M, Ré M, Sol M, Mi M, Tempo di Valzer.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1895.

Número de prancha: V 33915 V.

Editor e lugar da edição: G. Ricordi e C.^a, Milão. Nápoles, Roma,
Palermo, Londres.

Localização: Pintos Fonseca, 9-16/2.

Observações: Tem as partes de guitarra 1^a e 2^a. Na capa ilustrada há uma relação dos arranjos de Castelli para voz e guitarra, duo de guitarras, flauta e guitarra, violino e guitarra e trio de flauta, violino e guitarra. Na contracapa há uma relação das obras para coro de Mario Cotogni. Tem um selo seco de G. Ricordi com um número 8 central e a data de 1895. 6 páginas em cada parte.

Imagem:



Im. 558: Íncipit de Il bacio de L. Arditi por F. Castelli. FPF.

79)

Título: I Lombardi.

Outra informação na capa: Il chitarrista moderno. Pezzi Favoriti d'opere teatrali ridotti per chitarra sola nello stile facile e brillante.

Outra informação na primeira página: N.º 5. Fr. 1.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Desconhecido.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, All.º moderato assai, All.º moderato, Maestoso.

Compasso: 4/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Número de prancha: V 24682 V.

Editor e lugar da edição: Giovanni Ricordi, C.^a degli Omenoni, n.º 1720 e a fianco del R. Teatro alla Scala. Milão. Ricordi e Jouhaud, Florença. Pozzi, Mendrisio.

Localização: Pintos Fonseca, 9-17/1.

Observações: Na capa há uma relação das obras arranjadas para guitarra e publicadas pela editora dos autores operísticos mais importantes: Meyerbeer, Verdi, Bellini, Donizetti, Pacini. Dentro dessa coleção de 10 obras esta é a número 5. Na capa tem um selo seco diferente dos anteriores de Ricordi, com um número 70 e um número 3. 3 páginas.

80)

Título: Concierto clásico para guitarra, op. 28.

Autor: Juan Parga Bahamonde (1843-1899).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Fá M, Solb M, Sib M, Dó m, Adagio maestoso, Meno mosso con espressione, Poco allegretto e gracioso, Andantino, Andante airoso, Alegretto, Più mosso, Andante con moto, Allegro, Più lento, Andante mosso affettuoso, meno mosso.

Compassos: 4/4, 2/4, 2/2,

Datação: ca. 1893.

Número de prancha: L. y P. 24.

Editor e lugar da edição: López y Pino, Mártires, 2, Málaga.

Localização: Pintos Fonseca, 9-17/2.

Observações: É a maior obra de Parga, em extensão e capacidade expressiva e guitarrística. A capa é semelhante à já descrita noutras obras de Parga e contém um carimbo de "Lopez y Damas. Editores. Música, Pianos e Instrumentos, Marques de Larios, 5, Málaga". Em várias páginas contém um dos carimbos de Javier Pintos Fonseca. Na contracapa aparece a relação de obras de Parga publicadas por López y Pino da Op. 1 à 30, mas faltando os títulos (há um vazio) da 1-7, da 12-22 e a 27. 13 páginas.

Imagem:



Im. 559: Íncipit do Concierto clásico op. 28 de Juan Parga.
Fundo Pintos Fonseca.

81)

Título: Sinfonia de la Norma.

Outra informação na capa: El Guitarrista Moderno. Coleccion de obras selectas para canto y guitarra, y guitarra sola de Autores Varios. F. Echevarría.

Outra informação na primeira página: Ópera del maestro Bellini arreglada para guitarra por T. Damas. N.º 2. Pr. 3 Pts.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Mi m, Mi M, All.º maestoso, Maestoso assai.

Compasso: 4/4.

Datação: 1872 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 2552.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Capellanes, n.º 10, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 9-18/1.

Observações: Na capa e resto de páginas tem um selo seco de Antonio Romero. A partitura foi impressa por Francisco Echevarría. Na primeira página, um carimbo de Javier Pintos Fonseca. 7 páginas.

82)

Título: Sinfonia de Juana de Arco.

Outra informação na capa: El Guitarrista Moderno. Coleccion de obras selectas para canto y guitarra, y guitarra sola de Autores Varios. F. Echevarría.

Outra informação na primeira página: Ópera del maestro Bellini arreglada para guitarra por T. Damas. N.º 2. Pr. 3 Pts.

Autor: Giuseppe Verdi (1813-1901).

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá m, Ré M, Lá M. Allegro.

Compasso: 4/4, 3/8, 2/4.

Datação: 1872 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 2540.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Preciados, 5, Madrid.

Localização: Pintos Fonseca, 9-18/2.

Observações: É a mesma coleção de música para guitarra que a anterior ("Sinfonia de la Norma"). Na capa e resto de páginas tem um

selo seco de Antonio Romero. A partitura foi impressa por Francisco Echevarría. O carimbo de Louis E. Dotésio aparece na capa e na primeira página. 9 páginas.

83)

Título: Alalá e Alborada.

Autor: José Castro González "Chané" (1856-1917).

Arranjador: Santos Rodríguez Gómez.

Proprietário da partitura: Evangelino Taboada Vázquez (1897-1954).

Instrumentação: Bandolins, bandurras 1ª e 2ª, alaúdes e guitarras.

Língua: Galego (português da Galiza).

Tonalidades e tempos: Ré M, Sol M, Dó M, Andante, Alborada, Lento.

Compassos: 6/8, 2/4.

Datação: A obra de Chané, setembro de 1880. O arranjo de Santos Rodríguez, fevereiro de 1926.

Localização: Arquivo Musical, 2-11/1.

Observações: Manuscrito. Análise comparativa e comentários sobre esta obra no apartado dedicado a Evangelino Taboada e nos Anexos.

84)

Título: El pirata.

Outra informação na primeira página: Barquerola con acompañamiento de Guitarra. Se hallará en el Almacén de Música de Carrafa, calle del Príncipe, n.º 15.

Autor da música: Desconhecido?

Autor da letra: Espronceda. "Con diez cañones por banda".

Arranjador: Desconhecido.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhanos.

Tonalidades e tempo: Ré m, Ré M. Tempo di bolen? bolero?.

Compasso: 3/4.

Datação: Primeira metade do s. XIX.

Localização: Arquivo Musical, 4-17.

Observações: Cópia manuscrita semelhante a outras de Carrafa que se acham no ACB. Na contracapa tem mais 4 estrofes do poema de

Espronceda. 7 páginas. É versão diferente da *Canción del Pirata*, sobre o mesmo poema de Espronceda, que se acha no fundo Valladares.

85)

Título: Mi primera marcia.

Outra informação na capa: Il Plettro. Periodico musicale, 30 Settembre 1912, anno 7, n. 18. Esce il 15 e il 30 d'ogni mese.

Outra informação na primeira página: A la direccion del Il Plettro.

Autor: José Mouriño Vilas.

Instrumentação: Bandolim 1º, bandolim 2º, bandola e guitarra.

Tonalidades e tempo: Dó M, Sol M, Fá M. Con Brio.

Compasso: 2/4.

Datação: 30 de setembro de 1912.

Editor e lugar da edição: Il Plettro, Milão.

Localização: Arquivo Musical, 18-61.

Observações: Consta de introdução, marcha e trio. É um exemplar de *Il Plettro* onde nas páginas interiores se publica a obra de Mouriño. 2 páginas.

86)

Título: Último pensamiento de Weber.

Autor: Carl Maria von Weber (1786-1826).

Arranjador: Desconhecido.

Instrumentação: Instrumento melódico e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Andante.

Compasso: 3/4.

Datação: s. XIX.

Localização: Arquivo Musical, 22-36.

Observações: Cópia manuscrita da parte de guitarra que realiza o acompanhamento. Consta de Tema, uma segunda parte e mais três números. É o mesmo tema que o da obra de Zani de Ferranti mas com um arranjo mais simples. Está incompleto. 3 páginas.

Imagem:



Im. dlxviii: Fragmento do Último pensamento de Weber. FPF.

87)

Título: Coquetuela.

Outra informação na primeira página: Arreglado por R. V.

Autor da música: G. Casajús.

Arranjador: R. V.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Lá m, Dó M, Habanera.

Compasso: 2/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Número de prancha: 69.

Editor e lugar da edição: Casa Dotésio, Bilbao.

Localização: Arquivo Musical, 25-5.

Observações: É a parte de guitarra, que realiza um acompanhamento. Parece faltar a melodia. 3 páginas.

88)

Título: Un suspiro.

Outra informação na capa: Ediciones Dotésio. Repertorio de bailables escogidos, compuestos por los mejores autores.

Outra informação na primeira página: Arreglada por R. V.

Autor da música: A. Goya.

Arranjador: R. V.

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidades e tempo: Lá m, Ré M, Fá M, Polka.

Compasso: 2/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Número de prancha: F. R. 2866.

Editor e lugar da edição: Louis E. Dotésio, Calle de Doña Maria Muñoz, 8, Bilbao. Sucursal en Santander, Blanca, 34. Almacenes de Música, Pianos, Organos é Instrumentos para Banda y Orquesta.

Localização: Arquivo Musical, 25-6.

Observações: É a parte do acompanhamento de guitarra. A parte de violino acha-se na cota AM, 25-45 (1 página). Impressa por F. Ripalda, Pamplona. Na contracapa tem uma relação das obras publicadas dentro da coleção. 2 páginas.

89)

Título: Su mirada.

Outra informação na capa: Ediciones Dotésio. Repertorio de bailables escogidos, compuestos por los mejores autores.

Outra informação na primeira página: Arreglada por R. V.

Autor da música: A. Goya.

Arranjador: R. V.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Sol M, Ré M, Dó M, Mazurka.

Compasso: 3/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Número de prancha: F. R. 2870.

Editor e lugar da edição: F. Ripalda, Pamplona.

Localização: Arquivo Musical, 25-7.

Observações: É uma obra muito singela, de acompanhamento, à que parece faltar a parte da melodia. Consta de duas capas e contracapas. 2 páginas de música.

90)

Título: Jota de Memorias de un estudiante.

Outra informação na capa: Ediciones Casa Dotésio. Obras musicales de varios autores.

Outra informação na primeira página: Arreglada para guitarra por T. Damas. Pr. fijo 0'75 Pts.

Autor da música: Cristóbal Oudrid (1825-1877).

Autor da letra: José Picón (1829-1873).

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Língua: Castelhana.

Tonalidade e tempo: Lá M, Estudantina.

Compasso: 2/4.

Datação: ca.1868-1885 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: B 4016 E.

Editor e lugar da edição: Sociedad Anónima Casa Dotésio, Carrera de San Jerónimo, 34, Madrid.

Localização: Arquivo Musical, 25-9.

Observações: É uma obra que evoca a música das estudantinas. Consta de *Estudiantina*, com a indicação "guitarras á lo lejos", Coro e Final. Tem imitação de bandurras e a voz entra em duas ocasiões. Tem letra em castelhano. A prancha é de Bonifacio Eslava. Na capa há informação sobre as sucursais de Dotésio: "Bilbao: Maria Muñoz, 8. Barcelona: Puerta del Angel, 1 y 3. Santander, Wad-Ras, 7. Valencia, Peris y Valero, 15. Agence pour la vente en France et á l'etranger L. E. Dotésio et Cie. Paris, Rue Vivienne, 47. Londres, Mortimer Street W, 16. Contém na capa e na primeira página o carimbo da Casa Erviti "Editorial de música, pianos armoniums é instrumentos para banda y orquesta. San Sebastián". A contracapa, vazia, tem um nome anotado com um fino lápis "Por Dn. Miguel Moldes Castro". 4 páginas.

91)

Título: Allegretto Scherzando.

Outra informação na capa: 2º Album de seis composiciones para guitarra por A. Cano.

Outra informação na primeira página: de la sinfonía en fa de Beethoven. Reduccion para guitarra por D. A. Cano.

Autor: Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Arranjador: Antonio Cano Curriela (1811-1897).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, Allegretto scherzando.

Compasso: 2/4.

Datação: 1871 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 1407.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Calle de Preciados, n.º 1, Madrid.

Localização: Arquivo Musical, 25-11.

Observações: Todas as páginas têm o selo seco de Antonio Romero. Na capa há uma relação de seis obras de Damas publicadas por Antonio Romero. Curiosamente, nenhuma das seis obras é a que depois aparece no interior: "N.º 1 El delirio 2'50 Ptas.; N.º 2 El eco; N.º 3 Una flor. Melodia, 1'50 Ptas.; N.º 4 Andante. Grave 1'25 Ptas.; N.º 5 Venecia. Barcarola 1'25 Ptas.; N.º 6 Andante. Cantabile 1'25 Ptas.; El album completo 6 Ptas. 2ª Edicion". Embaixo desta relação aparece a informação de Antonio Romero na rua de Capellaes, n.º 10, o qual também não coincide com o endereço nas páginas interiores. Na primeira página tem o carimbo de Javier Pintos Fonseca e uma nota: "Esta Composicion se lleva en 4 tiempos y despacio". 3 páginas.

92)

Título: Sacris solemnis.

Outra informação na primeira página: Con variaciones para guitarra. Compuesto por Tomas Damas. Al Sr. D. Florencio Gómez Parreño. Precio 10. rs.

Autor: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Largo, Lento.

Compasso: 3/4.

Datação: 1871 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 1378.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Calle de Preciados, n. 1, Madrid.

Localização: Arquivo Musical, 25-12.

Observações: Tem indicação da 6ª em Ré. Consta de introdução, tema e 4 variações. Na última página indica a calcografia de Mascardó. 4 páginas.

93)

Título: Veladas íntimas.

Outra informação na capa: Composiciones para guitarra por J. Ferrer.

Outra informação na primeira página: Al artista Dn. Juan Ferrer y Carreras. Cuatro piezas para guitarra. Ob. 17.

Autor: José Ferrer Esteve (1835-1916).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Ré M, Dó M, Mi m e Mi M.

Compassos: 2/4, 3/4, 3/8.

Datação: 1891-1895 (Mangado, 1998).

Número de prancha: H. 3289 V.

Editor e lugar da edição: Hijos de A. Vidal y Roger, Ancha, 35, Barcelona.

Localização: Arquivo Musical, 25-13.

Observações: São quatro obras, N.º 1 Allegretto, N.º 2 Minué, N.º 3 Vals e N.º 4 Noctuno. Tem vários carimbos de Javier Pintos Fonseca na capa e nas páginas. Na capa ilustrada há uma relação de 18 obras de Ferrer publicadas e na contracapa, outra relação das obras para guitarra, todas publicadas pelo editor. 3 páginas.

94)

Título: Charme de la nuit.

Outra informação na capa: Joseph Ferrer. Compositions pour Guitare.

Outra informação na primeira página: "à mon élève Miss Elisabeth Osborne. Nocturne pour Guitare. Op. 36.

Autor: José Ferrer Esteve (1835-1916).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, And.^{te} maestoso, Cantabile, Più mosso.

Compasso: 4/4.

Datação: 1897-1904 (Mangado, 1998).

Número de prancha: J. 511 P.

Editor e lugar da edição: Jacques Pisa, Rue Pigalle, 8, Paris.

Localização: Arquivo Musical, 25-14.

Observações: Anotado em tinta negra na primeira página: "18 Sebre. 1901". Na última página tem o endereço da imprensa de "G. Mergault & Cie. 12, rue Martel, Paris". Na capa há uma relação das obras de Ferrer publicadas pela editora parisiense e na contracapa um anúncio de La Paloma e Janetta (Petite Gavotte) para guitarra além de outras obras para guitarra, duas guitarras, banjo e guitarra, flauta e guitarra e canto e guitarra da mesma editora. 2 páginas.

95)

Título: La palmera.

Outra informação na capa: 2.^a coleccion de piezas progresivas para guitarra por F. Cimadevilla.

Outra informação na primeira página: A D. Enrique G. de Careaga. Mazurka por F. Cimadevilla.

Autor: Francisco Cimadevilla (1861-1931).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Mi m, Mi M.

Compasso: 3/4.

Datação: 1885-1896 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: 32.

Editor e lugar da edição: Louis E. Dotesio, Doña Maria Muñoz, 8, frente á la Audiencia - Teléfono núm. 240, Bilbao. Sucursal en Santander, 34, Calle de la Blanca.

Localização: Arquivo Musical, 25-15.

Observações: Consta de introdução e tema. 1 página. Na capa tem uma relação de 10 das obras de Cimadevilla publicadas por Dotésio.

96)

Título: El vizcaíno.

Outra informação na capa: 2.^a colección de piezas progresivas para guitarra.

Outra informação na primeira página: A mi amigo D. Santiago Aranaz. Schotis por F. Cimadevilla.

Autor: Francisco Cimadevilla (1861-1931).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M, Ré M.

Compasso: 4/4.

Datação: 1885-1896 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: 32.

Editor e lugar da edição: Louis E. Dotesio, Bilbao.

Localização: Arquivo Musical, 25-16.

Observações: Pertence à mesma coleção que a anterior "La Palmera", do mesmo autor. Também tem a mesma informação na capa.

97)

Título: La Muñeira.

Autoria: Popular galega.

Arranjador: Desconhecido.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá M.

Compasso: 6/8.

Datação: Antes de 1887.

Número de prancha: Sem número.

Editor e lugar da edição: José Campo Castro, Madrid.

Localização: Arquivo Musical, 25-23.

Observações: No verso da partitura figura a inscrição: "Pontevedra, 14 de octubre de 1887"). Tem um carimbo do editor na primeira página. Na segunda página está a inscrição "Guitarreria de Campo, Calle de Cádiz, n.º 16". 2 páginas.

98)

Título: Dans les bois. (En los bosques).

Outra informação na primeira página: Polka mazurka de Waldteufel arreglada para guitarra por Tomas Damas. Pr: 4 Rs.

Autor: Émile Waldteufel (1837-1915).

Arranjador: Tomás Damas (1825-1890).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M, Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: 1873 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: A. R. 2735.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, Calle de Preciados, n.º 1, Madrid.

Localização: Arquivo Musical, 25-33.

Observações: Consta de introdução, polca mazurca, trio e coda. Na primeira página tem um dos carimbos de Canuto Berea. 3 páginas. Na contracapa tem um catálogo da música publicada para guitarra por Antonio Romero, com domicílio em rua Preciados, 1.

99)

Título: Sonata n.º 3.

Outra informação na capa: Biblioteca "Fortea". Publicacion mensual de musica.

Outra informação na primeira página: Op. 31 de L. Beethoven. Minuetto.

Autor: Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Arranjador: Juan Nogués Pon (1875-1930).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Moderato e grazioso.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1913 (capa).

Número de prancha: D. F. 128.

Editor e lugar da edição: Biblioteca Fortea, Madrid.

Localização: Arquivo Musical, 25-34.

Observações: Na capa e na primeira página tem um carimbo da Casa Erviti em "Martin 28, San Sebastián". A capa está ilustrada com um desenho do guitarrista G. Martinez Abades, assinado em 1913, e contém os preços de subscrição à revista e uma relação de seis obras escolhidas para guitarra dos autores: Andrés Segovia, J. Nogués, Salvador García, P. Gil Orozco, D. Fortea e Miguel Llobet. 3 páginas. As iniciais D. F. no número de prancha corresponderão a Daniel Fortea?

100)

Título: El globo.

Outra informação na primeira página: Arreglado por R. V.

Autor: Teodoro Amatriain López (1850-?).

Instrumentação: Violino e guitarra.

Tonalidade e tempo: Ré M, Lá M, Schotis.

Compasso: 4/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Número de prancha: 72.

Editor e lugar da edição: F. Ripalda, Pamplona.

Localização: Arquivo Musical, 25-50.

Observações: Estão as duas partes de violino (1 página) e guitarra (2 páginas). São da mesma coleção de partituras impressas por Ripalda e vendidas por Dotésio.

101)

Título: Célebre jota de El duo de la Africana.

Outra informação na primeira página: del Mtro. Caballero. Arreglo del Mtro. P. Nevot. Pr. 4 Pts.

Autor: Manuel Fernández Caballero (1835-1906).

Arranjador: Pere Nebot [Pera Nevot].

Instrumentação: Bandurra, bandolim ou alaúde e guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: 1893 (Gosálvez, 1995).

Número de prancha: Z 3613 Z.

Editor e lugar da edição: B. Zozaya, Carrera de San Jerónimo, 34, Madrid.

Localização: Arquivo Musical, 25-55.

Observações: Está escrita a dois pentagramas em clave de Sol. Na última página está o nome do impressor A. Ruiz. 4 páginas.

Imagem:



Im. 560: Incipit da jota de Caballero para bandolim e guitarra por Pere Nebot. Fundo Pintos Fonseca.

102)

Título: El Barbero de Sevilla.

Autor: Gioacchino Rossini (1792-1868).

Arranjador: Desconhecido.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 6/8.

Datação: Segunda metade do s. XIX.

Localização: Arquivo Musical, 38-8.

Observações: Cópia manuscrita sem mais informação. 3 páginas.

103)

Título: El postillon de la Rioja.

Outra informação na primeira página: para guitarra por Julian Arcas.

Autor: Cristóbal Oudrid Segura (1825-1877).

Arranjador: Julián Arcas (1832-1882).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 2/4.

Datação: 1861 (Suárez-Pajares e Rioja, 2003, p. 179).

Localização: Arquivo Musical, 38-9.

Observações: Cópia manuscrita com letra diferente da anterior. 3 páginas. Está baseada na zarzuela de Cristóbal Oudrid.

104)

Título: Schäfers Klagelied, op. 3, n.º 1.

Autor da música: Franz Schubert (1797-1828).

Autor da letra: Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

Arranjador: Desconhecido.

Instrumentação: Voz e guitarra.

Tonalidade e tempo: Do# m, Mässig: Colcheia =120.

Compasso: 6/8.

Datação: Segunda metade do s. XIX.

Localização: Arquivo Musical, 38-10.

Observações: Cópia manuscrita de letra diferente às duas anteriores. Em alemão. Começa em dois pentagramas, mas acaba anotando somente a parte da guitarra. 1 página.

Imagem:



Im. 561: Íncipit da canção Schäfers Klagelied de Schubert. FPF.

105)

Título: Nocturno 2º.

Autor: Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849).

Arranjador: Desconhecido.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Mi M, Fá M, Andante.

Compassos: 12/8 e 6/8.

Datação: Segunda metade do s. XIX.

Localização: Arquivo Musical, 38-11.

Observações: Cópia manuscrita de dois acompanhamentos escritos para guitarra. São na realidade duas peças diferenciadas. A segunda tem a indicação da 6.ª corda em Fá. 4 páginas.

106)

Título: Gravado com 12 posições da mão esquerda na escala.

Autor: Desconhecido.

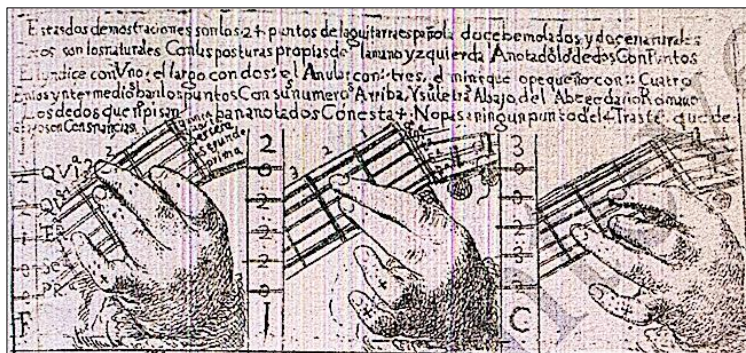
Instrumentação: Guitarra de 5 ordens.

Datação: s. XVII-XVIII.

Localização: Sánchez Cantón, 86-8/9 e 86-8/13.

Observações: Trata-se do fólio solto de um possível método de guitarra a conter um gravado com o desenho de doze posições correspondentes a doze acordes.

Imagem:



Im. 562: Fragmento do gravado com as posições da mão esquerda. FPF.

107)

Título: Pozzo fà 'o prevete?

Outra informação na capa: Canzonetta. Pontevedra, 23 octubre 1895.

Autor: Vincenzo Valente (1855-1921), música, e Ferdinando Russo (1866-1927), letra.

Transcritor: Javier Pintos Fonseca (1869-1935).

Instrumentação: Voz e guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: Antes de 1895.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: A obra está manuscrita e tem uma capa adornada com desenhos de Javier Pintos Fonseca em que inclui a assinatura e a data de realização da transcrição em 23 de outubro de 1895.

Imagem: Ver na descrição do fundo.

108)

Título: La Malle des Indes.

Outra informação na capa: Galop brillant por Georges Lamothe. Guitarra. Cosme Rupelo, Benigno L. Sanmartín, Victor Cervera, Enrique Labarta, Torcuato Ulloa, García Aboal, Jose Otero, Alvaro Berasategui, Javier Pintos, Fernando Olmedo, Federico Sanmartín, Carlos Gastañaduy. Pontevedra 3 abril 1895. Quiero una jícara.

Autor: Georges Lamothe (1837 ou 1842 - 1894).

Arranjador: Javier Pintos Fonseca (1869-1935).

Instrumentação: Duas guitarras.

Tonalidades: Lá M, Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: 1895.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: A obra de Lamothe, op. 161, foi publicada em 1875 mas o arranjo para a Orquestra Sanmartín deveu realizar-se na data que figura na capa, 1895.

109)

Título: Hebe.

Outra informação na capa: Vals para guitarra. 33.

Autor: Javier Pintos Fonseca (1869-1935).

Instrumentação: Duas guitarras.

Tonalidades: Ré M, Sol M.

Compasso: 3/4.

Datação: 1902.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Partitura manuscrita, da autoria de Pintos Fonseca com uma capa realizada com desenhos do próprio compositor. Figura datada em 1902.

Imagem: Ver na descrição do fundo.

110)

Título: [Estudos] N.º 23, 27, 32, 39, 40, 41 e 42.

Autor: Matteo Carcassi (1792-1853).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempos: Dó M, Fá M, Lá M, Mi M, Ré M, marcha, andantino grazioso, ária italiana, ária suíça.

Compassos: 3/4, 4/4, 2/4.

Datação: 1836 (original de Carcassi) e 1895 (cópia de Pintos Fonseca).

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Cópias manuscritas dos exercícios do Método de Mateo Carcassi, op. 59, publicado em 1836. Datados em 1895.

111)

Título: Norma.

Autor: Vincenzo Bellini (1801-1835).

Arranjador: Desconhecido.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Sol M, allegretto.

Compasso: 4/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Cópia manuscrita com letra de Javier Pintos Fonseca de um arranjo para guitarra da ópera Norma, de Bellini, estreada em 1831.

112)

Título: Principios de guitarra por Antonio Cano.

Autor: Antonio Cano Curriela (1811-1897).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Dó M, Mi m, vals, moderato.

Compassos: 3/4, 2/4, 3/8 e 4/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: São cópias manuscritas da letra de Javier Pintos Fonseca com quatro exercícios (o 1, 2, 4 e 5) do método de Cano, *Método abreviado de guitarra*, publicado por Zozaya em 1891? (BNE).

113)

Título: Cinco exercícios para guitarra (1).

Autor: Desconhecido.

Transcritor: Javier Pintos Fonseca (1869-1935).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Dó M, Sol M, Ré M, Fá m e Fá M.

Compassos: 4/4, 2/4, 3/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Trata-se de três fólios onde figuram manuscritos cinco exercícios progressivos para guitarra de autor desconhecido,

transcritos da mão de Javier Pintos Fonseca, para o seu estudo. Figuram sem data, mas noutro fólio copiado da mesma letra figura a data de "Agosto de 1890" (ver ficha seguinte).

114)

Título: Cinco exercícios para guitarra (2).

Autor: Desconhecido.

Transcritor: Javier Pintos Fonseca (1869-1935).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Dó M, Sol M, Ré M, andante.

Compassos: 4/4, 3/4, 6/8.

Datação: Agosto de 1890.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Dois fólios manuscritos da mão de Javier Pintos Fonseca a conter cinco estudos para guitarra de autoria desconhecida. Levam a data de "Agosto de 1890" fazendo parte das primeiras peças para guitarra estudadas por Javier Pintos Fonseca.

115)

Título: Sem título (1).

Autor: Javier Pintos Fonseca (1869-1935).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Ré M.

Compasso: 2/4.

Datação: 23 de outubro de 1895.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: É um fólio apaisado e manuscrito de Javier Pintos Fonseca com uma obra possivelmente da sua autoria, assinado por ele em 23 de outubro de 1895, o que seria uma das suas primeiras composições guitarrísticas.

Imagem:



Im. 563: Obra assinada em 1895 por Javier Pintos Fonseca. FPF.

116)

Título: Minuetto.

Autor: Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

Arranjador: Andrés Segovia (1893-1987) .

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi M.

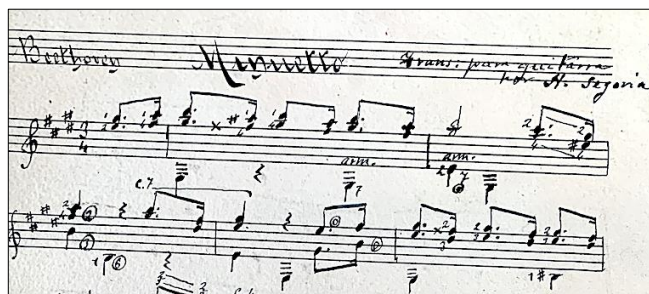
Compasso: 3/4.

Datação: Entre 1914-1935.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: A cópia de Javier Pintos Fonseca teria de datar-se entre 1914, por ser a data da primeira interpretação deste minuetto por Segovia, e 1935, ano da morte do nosso guitarrista.

Imagem:



Im. 564: O minuetto de Beethoven arranjado por A. Segovia e copiado por Javier Pintos. Fundo Pintos Fonseca.

117)

Título: Nocturno (1).

Autor: José Ferrer Esteve (1835-1916).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Sol M, andante.

Compasso: 3/4.

Datação: Fim do s. XIX - Começo do s. XX.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Cópia manuscrita assinada por Javier Pintos Fonseca de um Noturno de Ferrer diferente de *Charme de la Nuit*, provavelmente estudado em 1901, segundo figura anotado.

118)

Título: Nocturno (2).

Autor: José Ferrer Esteve (1835-1916).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Dó M, andante.

Compasso: 6/8.

Datação: Fim do s. XIX - Começo do s. XX.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Cópia manuscrita da letra de Javier Pintos Fonseca de um outro Noturno de Ferrer, diferente dos anteriores.

Imagem: Ver na descrição do fundo.

119)

Título: Pavana. Capricho.

Autor: Isaac Albéniz (1860-1909).

Arranjador: Desconhecido.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi m.

Compasso: 2/4.

Datação: 1888.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: É cópia manuscrita da letra de Javier Pintos Fonseca, datada em Ponte Vedra, 28 de dezembro de 1888.

120)

Título: Mazurka de los Paraguas.

Autores: Federico Chueca (1846-1908) e Joaquín Valverde (1846-1910).

Arranjador: Francisco Tárrega Eixea (1852-1909).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Mi M.

Compasso: 3/4.

Datação: 1909.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Mazurca da revista *El año pasado por agua*, estreada em Madrid em 1889. No fim das 5 páginas figura anotado: "Copiado por Eduardo del Vando. 30-6-1909".

Imagem: Ver na descrição do fundo.

121)

Título: Estudios de Aguado.

Autor: Dionisio Aguado García (1784-1849).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Lá M, Ré m, Ré M, Mi M, Sol M, adagio.

Compasso: 3/4, 2/4,

Datação: 1892.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: São sete estudos de Aguado em cópia manuscrita da letra de Javier Pintos Fonseca e datada a cópia em 14 de setembro de 1892.

122)

Título: Duo para guitarras.

Outra informação na capa: Dedico este insignificante recuerdo á mi querido amigo y compadre Javier Pintos. Octubre, 18 de 1903.

Autor: Benigno López Sanmartín (1861-1928).

Instrumentação: Duas guitarras.

Tonalidade e tempo: Mi M, allegro.

Compasso: 2/4.

Datação: 1903.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Em resposta ao duo escrito por Pintos e dedicado a López Sanmartín no ano anterior, este último compõe um outro duo para guitarra dedicado a Javier Pintos.

Imagem: Ver na descrição do fundo.

123)

Título: La danza delle memorie.

Outra informação na primeira página: Colcheia = 160.

Autores: Luigi Caracciolo (1847?-1887) [música] e Odoardo Ciani (1837-1900) [letra].

Arranjador: Giuseppe Bellenghi (1847-1902) [não figura].

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades e tempo: Ré M. Tempo di valzer moderato.

Compasso: 6/8.

Datação: 1893.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Trata-se de uma cópia da mão de Javier Pintos Fonseca, do arranjo para voz e guitarra de Giuseppe Bellenghi. À parte figura um fólio com a letra completa de Odoardo Ciani.

Imagem:



Im. 565: Fragmento de La danza delle memorie de L. Caracciolo por G. Bellenghi. Fundo Pintos Fonseca.

124)

Título: Andante de la Sonata op. 14 n.º 2 (n.º 10 de piano).

Outra informação na capa: Septiembre 1915.

Outra informação na primeira página: Beethoven. Andante de la sonata 14, arreglado para vihuela por un aprendiz de guitarrista.

Autor: Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Arranjador: Antonio Crespí.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Lá M, andante.

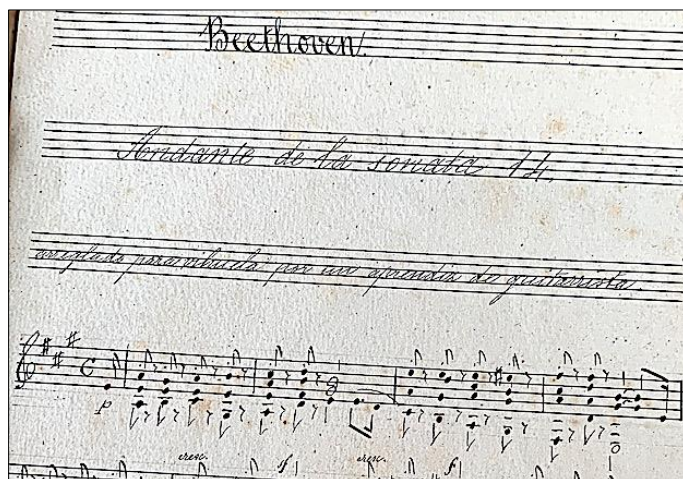
Compasso: 4/4.

Datação: 1915.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: É cópia manuscrita do próprio Antonio Crespí, dedicada a Javier Pintos Fonseca. 4 páginas.

Imagem:



Im. 566: Íncipit do Andante op. 14 de Beethoven por Antonio Crespí. Fundo Pintos Fonseca.

125)

Título: Duo de la mitad en la zarzuela de Jugar con Fuego.

Outra informação na capa: Arreglado para guitarra por D. Miguel Carnicer Prof. Sevilla, 1854.

Autores: Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) [música] e Ventura de la Vega (1807-1865) [letra].

Arranjador: Miguel Carnicer Batlle (1793-1866).

Instrumentação: Duas vozes e guitarra.

Tonalidade e tempo: Mi m, moderato.

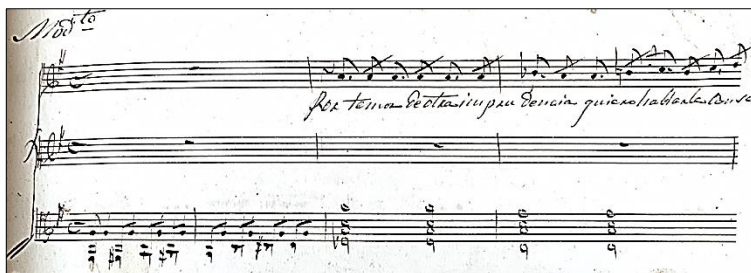
Compasso: 4/4.

Datação: 1854.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Cópia manuscrita. 7 páginas. Incompleta. A zarzuela estreou-se em 1851.

Imagem:



Im. 567: Duo com acompanhamento de guitarra por Miguel Carnicer. Fundo Pintos Fonseca.

126)

Título: Madrigal.

Autor: Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594).

Arranjador: Javier Pintos Fonseca (1869-1935).

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade e tempo: Fá M, allegro moderato.

Compasso: 4/4.

Datação: ca.1890.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Cópia manuscrita de Javier Pintos Fonseca do que parece um exercício acabado de arranjo e transcrição que foi descartado pelo autor (figura cruzado por duas linhas). Em cima está anotado o começo de um Allegro, em Sol M, também descartado.

Imagem:



Im. 568: Arranjo de um madrigal de Palestrina por Javier Pintos. Fundo Pintos Fonseca.

127)

Título: Wals facil para guitarra.

Autor: Javier Pintos Fonseca (1869-1935).

Outra informação na primeira página: A mi amigo Gonzalo. Enero 1899. N.º 37.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Dó M, Lá m.

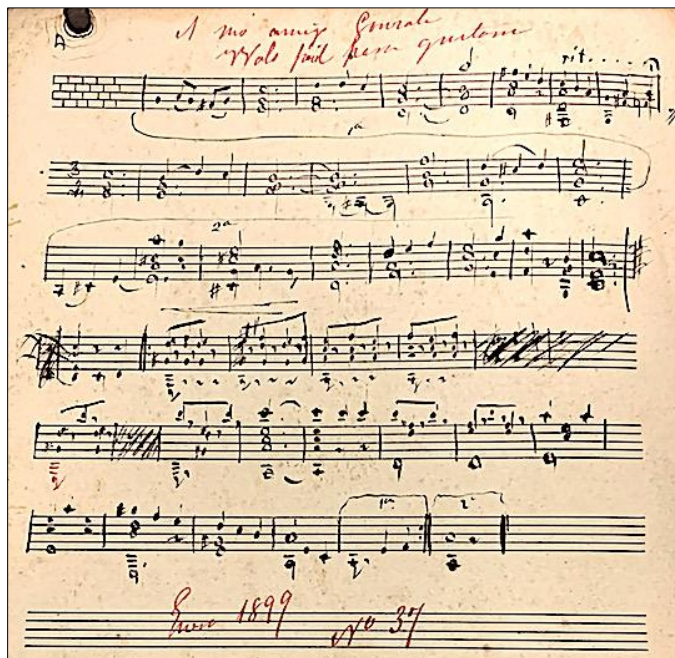
Compasso: 3/4.

Datação: 1899.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: É um rascunho completo e copiado num único fólio de uma valsa composta por Pintos Fonseca e dedicada a um amigo. Contém título e data em tinta vermelha, que contrasta com a tinta negra da música.

Imagem:



Im. 569: Valsa para guitarra n.º 37 por Javier Pintos.
Fundo Pintos Fonseca.

128)

Título: Sem título (2).

Autor: Desconhecido.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidades: Lá M, Ré M.

Compasso: 3/4.

Datação: ca.1890.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Cópia manuscrita num único fólio da mão de Javier Pintos Fonseca. Poderia ser mais uma obra dele.

129)

Título: Método completo de guitarra.

Outra informação na capa: Con un tratado de armonia aplicado a este instrumento.

Autor: Antonio Cano Curriela (1811-1897).

Instrumentação: Guitarra.

Datação: 1869?

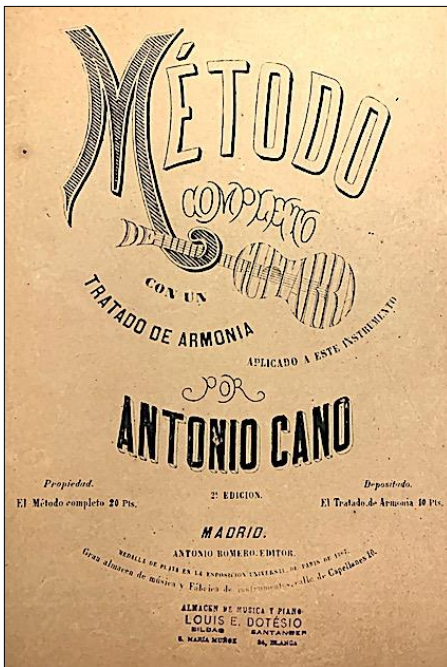
Número de prancha: A. R. 847.

Editor e lugar da edição: Antonio Romero, na capa figura o endereço "calle de Capellanes, 10, Madrid". No interior, endereço em "Preciados, 5".

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Contém o selo de Louis E. Dotésio com sucursais em Bilbao e Santander. O número de prancha corresponde-se com o publicado por Romero em 1869 e conservado na BNE (M/274). A partitura poderia ter sido impressa em 1869, mas a venda por Dotésio e, portanto, a chegada à Ponte Vedra, seria posterior.

Imagem:



Im. 570: Capa do Método completo de Antonio Cano.
Fundo Pintos Fonseca.

130)

Título: Método para guitarra.

Outra informação na capa: Acompañado de una escogida coleccion de tocatas. Precio: 20 ptas.

Autor: J. Ruet.

Instrumentação: Guitarra.

Datação: ca.1880? (Gosálvez, 1995).

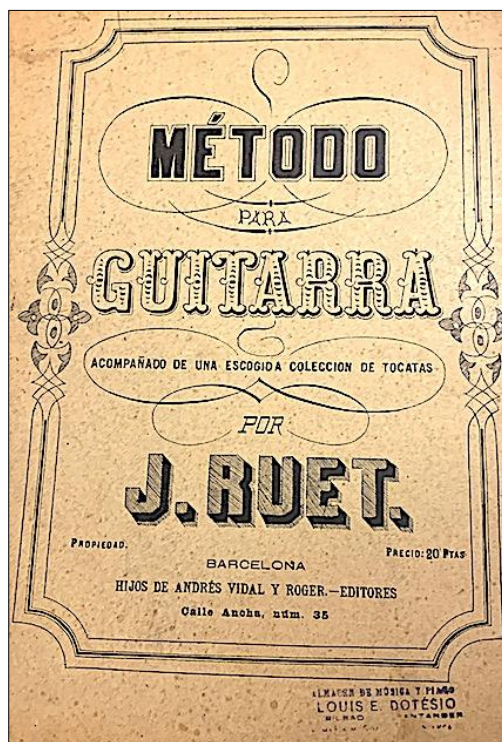
Número de prancha: A. 1521 V.

Editor e lugar da edição: Hijos de Andrés Vidal y Roger, calle Ancha, núm. 35, Barcelona.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: Contém o selo de Louis E. Dotésio com sucursais em Bilbao e Santander. E a assinatura de Javier Pintos, a lápis, na parte superior da capa.

Imagem:



Im. 571: Capa do Método para guitarra de J. Ruet.
Fundo Pintos Fonseca.

131)

Título: Sem título (3).

Autor: Desconhecido.

Instrumentação: Duas guitarras.

Tonalidades e tempo: Lá m, Fá M, Mi m, allegro brillante.

Compasso: 3/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: São três fólios copiados por Javier Pintos Fonseca de um acompanhamento que começa por uma voz e se desdobra em duas. Parece a parte acompanhante de uma das obras do grupo de Pintos e Benigno López Sanmartín.

132)

Título: Sem título (4).

Autor: Desconhecido.

Instrumentação: Guitarra.

Tonalidade: Lá m.

Compasso: 3/4.

Datação: Última década do s. XIX.

Localização: Arquivo familiar dos Pintos-Fonseca.

Observações: São dois fólios copiados por Javier Pintos Fonseca. Poderiam ser a parte acompanhante de uma das obras do grupo de Pintos e Benigno López Sanmartín.

ANEXO 39. FUNDO JAVIER PINTOS FONSECA.

DESCRIÇÃO

O primeiro documento que achamos no fundo musical do Museu de Ponte Vedra foi o Caderno do Francês, já comentado, que o Museu denomina "Tratado de Guitarra" pela sua primeira página em que aparecem explicados alguns rudimentos de música. O segundo documento foi a partitura solta da obra Alalá e Alvorada de José Castro Chané, que nos levou a Evangelino Taboada e à vida musical viguesa do primeiro terço do s. XX. O seguinte que fizemos foi procurar os fundos do depósito "Pintos Fonseca", onde se conservam a maior parte das partituras, ainda que não todas, pois também achamos no depósito "Arquivo Musical" e no de "Sánchez Cantón". Como já dissemos, na casa familiar dos Pintos Fonseca ainda se conservavam mais informações e partituras, além das duas guitarras originais da época.

A música deste fundo divide-se entre obras para guitarra (104), para voz e guitarra (10), para duas guitarras (6 obras), para guitarra e outro instrumento como bandolim/bandurra (2) e violino (5), e para conjunto ou orquestra de cordofones (3). No conjunto de partituras há música cénica para ópera (15 arranjos), canção (6), zarzuela (5) e comédia (1). A estes números há que acrescentar as obras do Caderno do Francês, estudadas em catálogo à parte.

O primeiro que vemos dentro do fundo Pintos Fonseca é um caderno factício de encadernação marca *Optimus*, a conter no verso da pasta o folheto de instruções original da encadernação, com um único ponto de fabricação na Espanha: "Librería de E. Capdeville, Plaza de Santa Ana, 9, Madrid". A encadernação consiste na colocação de um fino pau de metal da dobreza de cada dois ou três fólios com uns salientes por onde passa o cordel com que se ata. Na contracapa, por dentro, tem o utensílio que permite realizar a encadernação manual. O

caderno contém 28 peças para guitarra de diferentes autores, todas incluídas neste catálogo. Estas obras são: *Entreacto y danza de bacantes* de Gounod/Federico Cano, *Genio y arte*, *Fantasia*, *La Elegante*, *A mi morena*, *Polka de las modistas* e *Lolita* de Damas, *La paloma azul* de Liern/Damas, *Valses célebres* de Leotard/Damas, *Flor de Aragon* de Monfort/Damas, *Plegaria en la opera El Moises* e *La simpatia* de Antonio Cano, *Amor y Música*, *Un Ramillete de Flores* e *Me Conoces?* de Francisco Cimadevilla, *Mi Lira* de Parga, *Barbero de Sevilla* de Rossini/Arcas, *Marcha Funebre* de Thalberg/Arcas, *Andante*, *Polonesa* e *2 Minuetos* de Arcas, *El Gato*, *La criollita*, *Zamacueca*, *La güeya* e *2.º Pericon*, de Alais e *Una lágrima*, de Gaspar Sagreras.

Dos autores galegos contidos no fundo já temos falado do virtuoso Juan Parga, do que se conservam cinco obras: *Capricho sobre las Murcianas*, *Recuerdos de Sevilla*, *Alhambra*, *Concierto clásico* e *Mi Lira*, todas publicadas dentro da série *La Guitarra Española* iniciada pela editora López y Pino, com a seguinte informação na capa, que se repete na edição de López e Griffo:

Gran Coleccion de obras Características para guitarra, que publica ésta Casa en colaboracion con el primer Guitarrista de Cámara y Maestro honorario de varios Conservatorios S.^{or} Don Juan Parga. Repertorio Andaluz tomado del pueblo con mecanismo fácil [Malagueñas. Granadinas. Sevillanas. Panaderos. Peteneras. Soleá. Seguidillas Gitanas. Guagiras. Polos. Fandango. Caleseras. Zapateado]. Repertorio de Concierto con mecanismo de escuela [Rapsodias sobre la Coleccion Andaluza. Fantasias sobre motivos de operas escogidas. Coleccion de obras originales del Autor. Arreglos de Zarzuelas de Actualidad]. Fábrica de Pianos y almacen de Música de Lopez y Pino, Mártires 2. Málaga. Propiedad.

As obras de Parga são virtuosísticas e, normalmente, de extensão média ou longa, como o *Concierto Clásico*, de 13 páginas. As menores têm 5 páginas, como a obra *Mi Lira* que destaca pelo elevado número de indicações de carácter e tempo: "á tiempo, bien cantado", "algo movido", "à media voz", junto de efeitos sonoros como tambora, redobre e harmónicos. Nesta obra também se observa a preocupação guitarrística geral por explicar e dar a entender todos os

signos técnicos e musicais da partitura. Assim, na primeira página o autor deixa uma nota sobre a interpretação:

Los números con una letrita se refieren à las cuerdas; sin ella al dedeo de la mano izquierda, el cero indica la cuerda al aire. C.^a 4 = (ceja cuarta) ar. (armónico) la tambora se hace el efecto con el pulgar sobre las cuerdas cerca del puente, y el redoble sobre el mismo con los dedos medio é índice de la derecha.

É uma nota semelhante à que aparece na primeira página do *Concierto clásico op. 28*, que diz assim:

Los numeros con una letrita, se refieren a las cuerdas; sin ella al dedeo de la mano izquierda, el cero indica la cuerda al aire (c 4)=(ceja 4^a) arm. (armonico) los numeros debajo de arm indican el traste. El pizzicato se hace el efecto apagando las cuerdas cerca del puente, con el pulpejo, (se toca con el pulgar). El fagot se imita, colocando la mano derecha cerca la tarraja sin apretar afin de que cerdee la cuerda de modo que la roce ligeramente con el pulpejo inferior, se toca con el pulgar.

Todas as obras de Parga conservadas neste fundo pertencem à série de música espanhola que o guitarrista galego publicou nos últimos anos da sua vida. Como já comentamos no corpo da tese, a música galega de Parga não chegou a publicar-se e desconhecemos onde poderá estar à nossa espera. O ferrolano, que morou grande parte da sua vida na Andaluzia, só pensou em publicar quando viu perto o final da sua vida (1893). A sua última viagem à Galiza tinha sido anos antes (1889). Supomos que estaria na sua intenção publicar as obras galegas, que imaginamos também virtuosísticas, de grande formato e cheias de matizes. Mas, por algum motivo, possivelmente de saúde, não o conseguiu. Assim, os seus manuscritos, se não foram destruídos, teriam de repousar algures depois da sua morte. Coisa que supomos, mas desconhecemos onde possa ser esse lugar.

Às obras de Parga acrescentam-se a de José Castro Chané, arranjada para orquestra de plectro por Santos Rodríguez Gómez, já comentada no corpo da tese. A obra também para orquestra de plectro do bandolinista viguês José Mouriño Vilas, *Mi primera marcia*,

publicada em 1912 na revista musical italiana *Il Plettro*. E as obras dos pontevedreses Javier Pintos Fonseca: *Wals facil para guitarra*, *Hebe* para duas guitarras e uma peça sem título, e Benigno López Sanmartín: *Duo para guitarras*. De Pintos Fonseca também se conservam duas obras arranjadas para guitarra por ele: *Madrigal* de Palestrina, e *La Malle des Indes* de Lamothe, para orquestra de plectro. Esta orquestra, que no seu tempo de vida atuou com diferentes formações, estava inicialmente formada por 2 violinos e 1 violeta, 1 flauta, 1 violoncelo, 1 harmónio, 6 guitarras, 2 guitarras portuguesas e 1 contrabaixo. A obra de Lamothe poderia ter sido arranjada para as guitarras em duas vozes, apesar dos guitarristas serem seis. O facto de que as guitarras dobrem as vozes é indicativo de que a formação era mesmo uma orquestra, e não um grupo de câmara.

O grupo de peças galegas encerra-se com *La Muñeira* publicada em Madrid por Campo Castro, das obras mais antigas do fundo guitarrístico de Javier Pintos Fonseca que já temos comentado no corpo da tese.

Entre os autores espanhóis estão o já mencionado Tomás Damas, que é o mais abundante com 18 obras entre originais e arranjos de outros autores: as nove já vistas no caderno factício *Genio y arte*, *Fantasia*, *La Elegante*, *A mi morena*, *Polka de las modistas* e *Lolita*, além dos arranjos *Flor de Aragon* de Monfort, *Valses célebres* de Leotard, *La paloma azul* de Liern, mais outras nove obras: *Manchegas para guitarra*, *¡Amor paterno!* e *Sacris solemnís*, e os arranjos *La indiana* de Cereceda, *La Paloma* de Iradier, *Sinfonia de la Norma* de Bellini, *Sinfonia de Juana de Arco* de Verdi, *Jota de Memorias de un estudiante* de Oudrid e *Dans les bois* de Waldteufel.

As obras de Damas têm certa singeleza orientada aos intérpretes amadores, mas não tanta como as de Cimadevilla. Nas obras deste fundo vemos que Damas tem realizado obras de maior dificuldade técnica como a sua composição própria *¡Amor paterno!* ou alguma transcrição operística. Mas, sempre ele se mantém na clareza musical e técnica, sem procurar virtuosismos gratuitos. Além disso, as suas partituras são um exemplo de como evoluiu no s. XIX a codificação dos signos guitarrísticos. Por exemplo, em *A mi morena*, Damas inclui várias notas com explicação de signos:

Página 1: "Los numeros que se hallan dentro de un Circulito indican la cuerda donde debe hacersa la nota á que se refieren. El signo () que las notas que abrece deben herirse con el pulgar de la mano derecha".

Página 4: "Los numeros que tienen las notas encima se refieren á los dedos de la mano izquierda".

Página 7: "El signo [um ponto rodeado por um círculo] significa que los bajos deben engancharse con el pulgar y acia [sic] arriba imitando las palmas".

A peça contém na última página uma *Copla y acompañamiento*, também com uma nota explicativa:

Página 8: "La copla que sigue se ha escrito con acompañamiento por si se quiere cantar entre las variaciones en lugar de la que esta escrita para Guitarra sola".

Podem ver-se no catálogo mais exemplos de indicações, advertências e orientações de Damas, sendo junto com Parga estes dois os autores deste catálogo que mais explicam em pormenor as questões técnicas fundamentais para cada obra.

Benito Monfort, compositor da zarzuela *Flor de Aragon*, chamou-nos à atenção por ser desconhecida a sua atividade musical. Sougez e Pérez (2003, p. 310-311) descrevem-no como homem pecunioso de origem valenciana, residente na França e fotógrafo ativo ca. 1851. Em Toulhier (2010, p. 259), referido como Raimundo Benito de Montfort (1801-1871), vemos que foi um mecenas das artes e da arquitetura, sendo um dos patrocinadores da construção do Casino Bellevue em Biarritz. E numa procura pelo catálogo da BNE pode ver-se como numerosos volumes referem uma editora valenciana de nome Benito Monfort ativa durante o século XIX, e mesmo antes. A surpresa é ver que no mesmo ano da morte de Benito Monfort, 1871, estreia-se a sua zarzuela da que Tomás Damas toma a jota que arranjou para guitarra. Na BNE acham-se as versões, todas publicadas em 1871 por Casimiro Martín, para piano, em redução feita pelo próprio Monfort, também para banda militar, para duas flautas ou flauta e violino, e a partitura para guitarra de Damas. A partitura do fundo Pintos Fonseca é a republicada com as pranchas de Martín, por

Antonio Romero cinco anos mais tarde. É possível que tenha havido vários Benito Monfort, ou vários membros da família Monfort dedicados à impressão e, talvez, à música, hipóteses que para verificar-se precisarão de uma pesquisa mais aprofundada.

Sobre a comédia *La paloma azul*, cuja mazurca arranjou Damas para guitarra, só sabemos que Lázaro Núñez Robres realizou a música do brinde, segundo lemos em Díaz (2001). Entendemos que o mesmo autor poderia ter composto a música de toda a comédia e, também, a desta singela mazurca.

De Francisco Cimadevilla há neste catálogo oito obras, sete originais e um arranjo: *Amor y Música*, *Un ramillete de flores*, *Me conoces?*, *Berastegui*, *El velocipedista*, *La palmera* e *El vizcaíno*, e o arranjo do *Guernikako arbola* de Iparraguirre. Todas elas são de feitura simples, que com poucas notas conseguem um alto nível de satisfação nos intérpretes amadores e guitarristas principiantes.

De Antonio Cano Curriela conservam-se outras oito obras, quatro delas originais: *La simpatia*, *Mi patria*, *Principios de guitarra e Método completo de guitarra*, e quatro arranjos: *Plegaria en la opera El Moises* de Rossini, *Marcha y coro sacado de la ópera Norma* de Bellini, *Andante de la Sinfonía en Do* de Haydn e *Allegretto Scherzando de la sinfonia en fa* de Beethoven. E de Federico Cano é o arranjo para guitarra do *Entreacto y danza de bacantes en la opera comica Filemon y Baucis* de Gounod, que figura incompleto. As obras de Antonio Cano como a grande fantasia *Mi patria* ou o arranjo de Beethoven são de alto nível técnico, e se complementam com outras como *La simpatia* ou a *Marcha y coro* de Norma, que são obras singelas para amadores.

Do guitarrista que pode ser Aquilino García (Suárez-Pajares, 1999m), do qual também há obras nos fundos de Fernando de Torres e Canuto Berea, está o arranjo do *Canto de amor* de Almagro. Na sua terceira página há uma nota "Este armónico anotado en el traste 16, y los del 14 y 13, corresponden á los llamados octavados; y para su ejecucion deben consultarse, caso necesario, los párrafos 149 y siguientes de la primitiva escuela de Guitarra del Sr. Aguado". [no original diz 349 mas está corrigido a lápis o 3 para pôr 1]. A edição não coincide com a do Fundo Local de Música de Rianjo, editada pelo

próprio Almagro. A deste fundo tem uma tipografia mais moderna, como dos primeiros anos do s. XX em Buenos Aires. O carimbo do estabelecimento musical de Luis F. Rivarola que ainda se vê na capa, com data de 5 de novembro de 1901, também convida a pensar que é uma partitura editada em Buenos Aires. Sobre Rivarola achamos esta informação disponível na Internet (García Blaya):

Luis F. Rivarola, Editor. También: L. F. Rivarola, Editor. A fin del siglo XIX, cuando comenzó a editar música, domiciliado en Artes 1851, Buenos Aires. En 1900, ubicado en Piedad 909. Tenía negocio de venta de pianos. Editó tangos desde comienzos de siglo XX. Luego, con dirección en Piedad 884 (desde 1903, Bartolomé Mitre). Allí editaba su serie: «Los mejores tangos criollos para piano». Más tarde, se mudó a Bernardo de Irigoyen 143 (1913-1918). Imprimió en la imprenta de F. Matera y en la de Ortelli.

Suárez-Pajares nomeia o arranjo de Aquilino García do tango americano *La neguita*, que foi muito popular e já estava nas coleções de Iradier. Visto que o seu arranjo de Almagro foi editado em Buenos Aires, parece clara a ligação de A. García com a América Latina. Poderíamos pensar que este guitarrista emigrou a terras argentinas como tantos outros da sua geração, como o também aqui comentado Carlos García Tolsa?

De T. Domingo Palacio conserva-se neste fundo um arranjo da obra *Canción de la gitana* de Verdi. Esta mesma obra acha-se no Arquivo Histórico da *Unión Musical Española* (ICCMU), onde figuram várias obras de T. Domingo Palacio, que Prat no seu dicionário anota como "Palacio, T. D.", sugerindo que Domingo é nome e não apelido (Suárez-Pajares, 1999). Este autor e Julián Arcas também realizaram as suas transcrições para guitarra da canção italiana *Il bacio*, com música de Arditi e letra de Aldighieri, que neste fundo achamos em versão para voz e duas guitarras realizada por Francesco Castelli e publicada por Ricordi. Na partitura figura uma relação das obras de Castelli arranjadas para grupos de câmara com guitarra. Parece que Pintos Fonseca estava mais interessado na versão de câmara que nas disponíveis para guitarra solista, o que unido às outras obras de câmara sugere uma intensa atividade camerística.



Im. 572: Capa do Canto de amor de Almagro por A. García.
Possível editora bonaerense. Fundo Pintos Fonseca.

Dentro dos autores mediterrânicos (catalães, valencianos e murcianos) destacam as sete obras de Julián Arcas, das quais cinco foram publicadas postumamente em Barcelona. Os títulos são *Andante*, *Polonesa*, *Minueto Mim*, *Minueto SolM*, *El postillón de la Rioja* de Oudrid, *Barbero de Sevilla* de Rossini e *Marcha funebre* de Thalberg. *El postillón de la Rioja* tinha sido publicado em 1861 e a

Marcha fúnebre era tocada por Arcas já em 1867 (Suárez-Pajares e Rioja, 2003, p. 179). Na partitura do *Barbero* achamos uma relação das obras de Arcas publicadas na editora barcelonesa *Hijos de Andrés Vidal y Roger* e um desenho com retrato de Arcas, guitarra e grinaldas. Além disso tem também um carimbo e uma assinatura de Javier Pintos, sinal de que o pontevedrês tinha estudado a obra.



Im. 573: Partitura de J. Arcas com carimbo de Javier Pintos e data de junho de 1895. Fundo Pintos Fonseca.

Já explicamos que o pianista Thalberg influíu nos músicos peninsulares e que muitos guitarristas arranjaram as suas obras para as introduzir nos seus repertórios de concerto. Esta obra de Arcas está arranjada com a sua habitual destreza para traduzir à linguagem guitarrística a música de outros instrumentos. Inclui trémolos, escalas e cadenzas que adornam a transcrição mantendo o equilíbrio da obra original e imprimindo-lhe as qualidades da guitarra. *El postillón de la Rioja* é também uma obra de dificuldade média-alta, sendo os minuets, o andante e a polonesa obras mais simples e adaptadas ao nível do amador médio, sempre conservando o nível compositivo de Arcas. Sem dúvida, o excelente guitarrista almeriense influíu de modo fulcral no tipo de repertório e nos guitarristas em toda a península

durante toda a segunda metade do século XIX, como se pode ver no estudo de Suárez-Pajares e Rioja (2003) onde se comprova que uma parte das obras tratadas nesta tese achavam-se já no repertório de Arcas tocado entre os meados do século e 1870. Notar que Arcas tocava por volta da década de 1850 uma obra de sabor galego primeiro intitulada *La gaita gallega variada*, depois *La gallegada* e também *La muñeira* (p. 76). Não sabemos se esta última teria algo a ver com a moinheira publicada mais tarde por Campo Castro, também presente no fundo Pintos Fonseca. Além de Arcas, também Antonio Cano e Trinidad Huerta tocaram *gallegadas* em concerto (p. 74).

De Antonio Rubira há dois arranjos: *Marcha de los cadetes*, de autor desconhecido, e o *Coro de la ópera Hernani* de Verdi. Também são dois os arranjos de Antonio López Villanueva: *Adagio de la sonata Patética* de Beethoven e *Minuetto de la 1ª sinfonia* de Mozart. E há uma obra arranjada para grupo de bandolins do famoso bandurrista valenciano Pere Nebot [Pera Nevot]: *Célebre jota del duo de la Africana* de Fernández Caballero.

Mas, dos mediterrânicos, os mais abundantes são os autores catalães com nove obras de José Ferrer Esteve: *De noche en el lago*, *Dos Tangos*, *Elegia fantástica*, *Los encantos de París*, *Impresiones juveniles*, *Veladas íntimas*, *Charme de la nuit* e mais dois noturnos achados manuscritos entre as obras de Javier Pintos Fonseca. Na capa de *De noche en el lago* figura uma relação de vinte obras de Ferrer publicadas pela editora e, na contracapa, outra relação da música publicada pela editora para guitarra, dos autores Arcas, Brocá, Ferrer, Ruet e Viñas, e para canto e guitarra três obras de Ferrer. Esta obra, composição original dedicada por Ferrer ao "muy notable guitarrista Don Federico Cano", é uma fantasia com variações de dificuldade média-alta, bem ordenada nas suas propostas técnicas, que emprega pizzicatos e harmónicos, além de adornos vários e abundantes nuances de carácter e tempo. Em geral, as obras de Ferrer analisadas neste fundo oferecem um nível técnico médio-alto, que o bom guitarrista Javier Pintos podia assumir.

As obras de Ferrer conservadas no fundo Pintos Fonseca são originais e, na sua maioria, estão dedicadas a amigos e alunas, como as *Veladas íntimas* ao artista Juan Ferrer Carreras, as *Impresiones*

juveniles ao amigo Magin Alegre, *Los encantos de Paris* ao professor do conservatório de Barcelona Francisco Sánchez Gabagnach, a *Elegía fantástica* ao guitarrista José Brocá, e *Charme de la nuit* à aluna Elisabeth Osborne.

De José Brocá Codina há duas obras: *Recuerdos juveniles* e *Albores*. De José Costa Hugas há dois arranjos: *Sinfonia de la ópera el Barbero de Sevilla* de Rossini, e *Grande andante della 4ª sinfonia* de Mendelssohn. De José Sirera Prats está a *Gran marcha de la salida de Ernesto en la ópera del Pirata* de Bellini, que se anuncia à venda em DdAM (1830c). E de Juan Nogués Pon, um arranjo da *Sonata n.º 3* de Beethoven. Todas estas obras apresentam um nível técnico médio-alto e uma boa qualidade musical, características procuradas pelo nosso guitarrista Javier Pintos Fonseca. Para mais sobre estes autores catalães ver Mangado (1998).

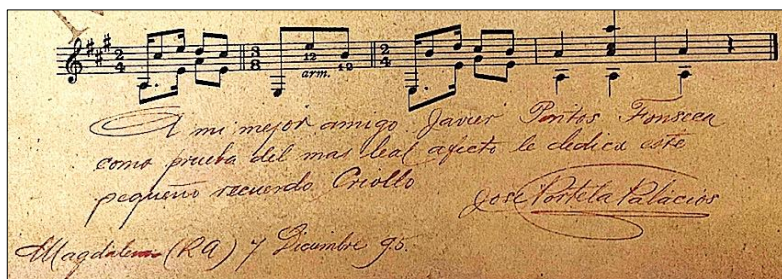
Também se conserva uma obra de David. G. del Castillo: *Petite Marche*, dedicada à "Princesa Maria Cristina de Borbón, Vizcondesa de Troncoso", e um arranjo do guitarrista italiano Enea Gardana do *Cuarteto en la ópera Rigoletto* de Verdi. Além disso, outras obras publicadas na Itália por Ricordi são a de Mauro Giuliani *Le avventure di amore* para duas guitarras, que são dez valsas e um final, cada uma delas com um título descritivo: 1. *L'Invito al ballo*, 2. *L'Affetto*, 3. *La Dichiarazione*, 4. *Il Rifiuto*, 5. *Il Dispiacere*, 6. *La Disperazione*, 7. *La Partenza*, 8. *Il Pentimento*, 9. *Il Ritorno*, 10. [sem título] e final. São estas peças singelas, de boa feitura guitarrística, feitas para o desfrute de guitarristas amadores. Na contracapa há uma extensa relação das obras editadas pela *Casa Ricordi*, entre elas figuram as obras para bandolim e outros instrumentos de Bellenghi, Maldura e Pastori-Rusca.

Mais obras editadas por Ricordi e conservadas neste fundo são a da compositora inglesa Augusta E. Herbey *L'Absence*, também para duas guitarras. Um arranjo de Francesco Castelli: *Il bacio* de Luigi Arditi para voz e duas guitarras. Outro arranjo de A. Padiglione: *Valzer infernale. Nell'opera Roberto Il Diavolo* de Meyerbeer. E, para bandolim ou grupo de bandolins: *La voluttà. Mazurka* de Mattiozzi, arranjada por Graziani-Walter. Todas obras de dificuldade baixa-média, apropriadas para serem comodamente interpretadas por vários

intérpretes amadores e estudantes de guitarra. É possível que estas e outras obras deste fundo, as de menor exigência técnica, tenham sido empregadas por Pintos para o ensino musical da guitarra em Ponte Vedra.

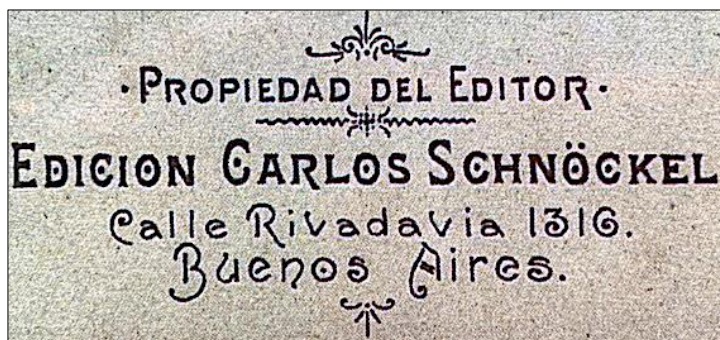
Do arranjo anônimo de *I Lombardi* de Verdi, editado também por Ricordi, dizer que na capa há uma relação das obras arranjadas para guitarra e publicadas pela editora dos autores operísticos mais importantes: Meyerbeer, Verdi, Bellini, Donizetti, Pacini. Dentro dessa coleção de 10 obras esta é a número 5. Contém três arranjos singelos da Cavatina "Come poteva" na ópera *I Lombardi* de Verdi e de duas árias: "La pietade in suo favore" e "Ah! muore" em *Lucia di Lammermoor* de Donizetti. É música bem feita para amadores da que nem se considera dar a autoria do arranjo.

Também há uma boa representação de autores, editores e música argentina, como era de esperar dadas as amizades musicais de Javier Pintos Fonseca naquele país americano. Assim, no fundo conservam-se oito obras de Juan Alais Moncada: *El gato*, *Zamacueca*, *La güeya*, *2º Pericon*, *Cielo* e *La milonga*, *La criollita* de Frígola e 6 estilos criollos sobre música popular argentina. Mais três obras de Carlos García Tolsa: *Matilde*, *Una esperanza* e *Lejos de ti*. Mais duas obras de Gaspar Sagreras: *Manonga* e *Una lágrima*, que fazem um belo conjunto de música argentina do fim do século XIX e começo do XX. Na obra de Alais, *La milonga*, vemos o seguinte autógrafo de José Portela Palacios, assinado em Magdalena (República Argentina) em dezembro de 1895: "A mi mejor amigo Javier Pintos Fonseca como prueba del mas leal afecto le dedica este pequeño recuerdo Criollo".

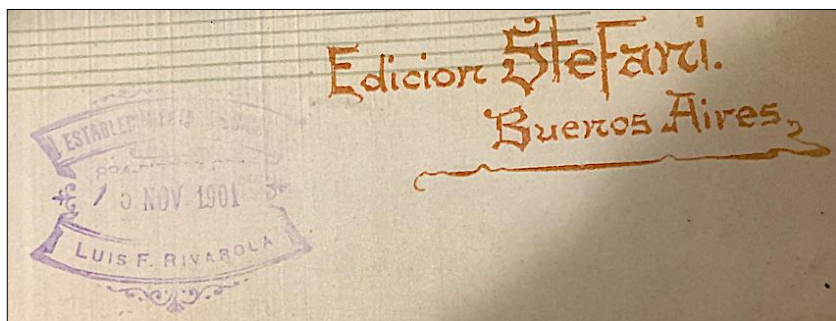


Im. 574: Terceira página de *La milonga* de Juan Alais.
Fundo Pintos Fonseca.

As obras foram publicadas pelas editoras de E. Halitzky, C. Schnöckel e F. Stefani. Este conjunto de peças são de feitura singela, mas de grande fineza compositiva, conseguindo com poucas filigranas o desenvolvimento da nova música popular argentina para guitarra. Estes três guitarristas foram tratados por Melanie Plesch (1999a, 1999b e 1999c) tendo todos relação entre si no Buenos Aires de final do século XIX. Como já explicamos no corpo da tese, estes autores tinham relação também com o galego Francisco Núñez, dono de um dos maiores estabelecimentos de violaria, edição e venda da cidade bonaerense na época.



Im. 575: Editora de Carlos Schnöckel.
Fundo Pintos Fonseca.

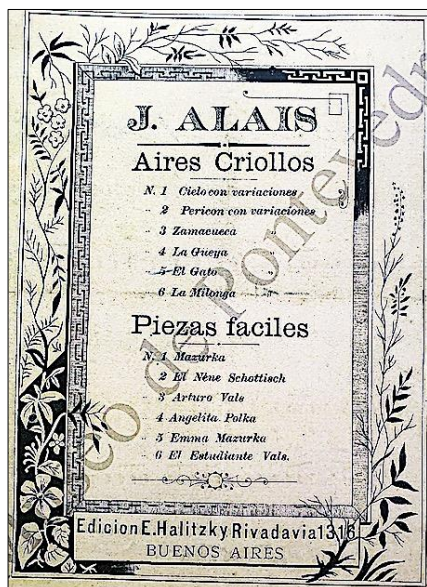


Im. 576: Editora de F. Stefani e estabelecimento musical de Luis F. Rivarola com data de 5 nov 1901. Fundo Pintos Fonseca.

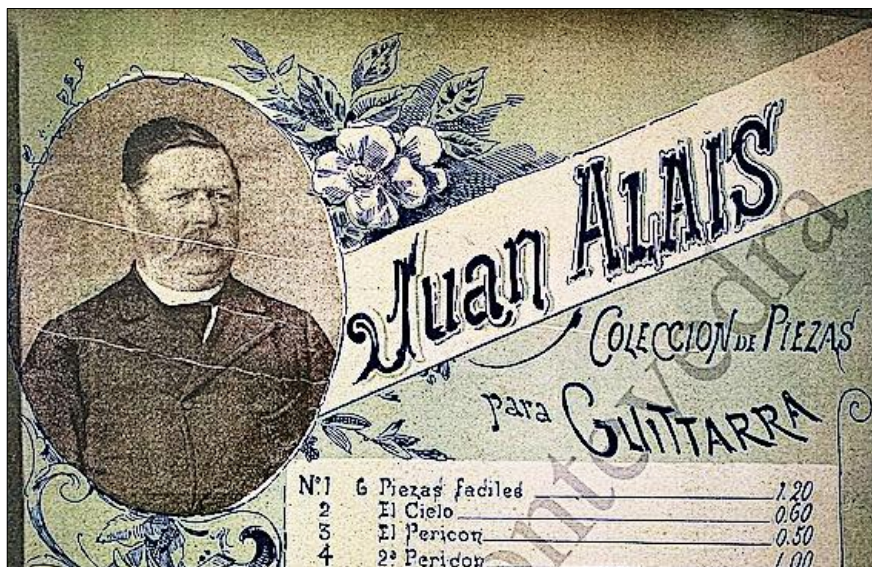
Também achamos um esvaído carimbo do estabelecimento musical de J. A. Medina e Hijos, em Buenos Aires, Florida 248, na capa das obras *Matilde* e *Lejos de ti* de Carlos García Tolsa.



Im. 577: Carimbo de J. A. Medina e Hijos, Florida 248, Buenos Aires. Fundo Pintos Fonseca.



Im. 578: Capa de El gato de Juan Alais editada por E. Halitzky. Fundo Pintos Fonseca.



Im. 579: Retrato de Alais numa capa solta entre as partituras. Fundo Pintos Fonseca.

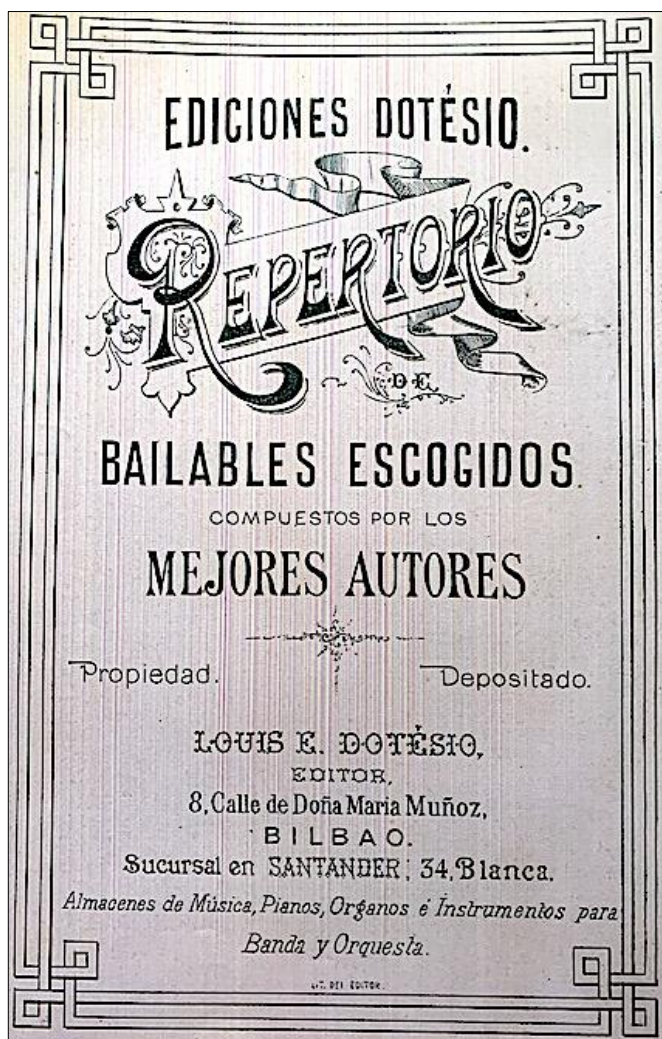
A única obra publicada na Alemanha deste fundo guitarrístico é *Le dernier pensée. Nocturne op. 9* de Weber, em arranjo do guitarrista italiano Zani de Ferranti (1801-1878). É uma obra virtuosística, escrita em Lá M, que consta de uma longa Introdução com cadenza seguida por três variações, um Capricho com andamento *Recitativo quasi ad libitum*, seguido por um Rondo com cadenza e um Final *Allegro* igualmente virtuosístico. Este tipo de obras tecnicamente exigentes dão uma ideia do alto nível guitarrístico que podiam atingir os amadores galegos, neste caso concreto, Javier Pintos Fonseca.



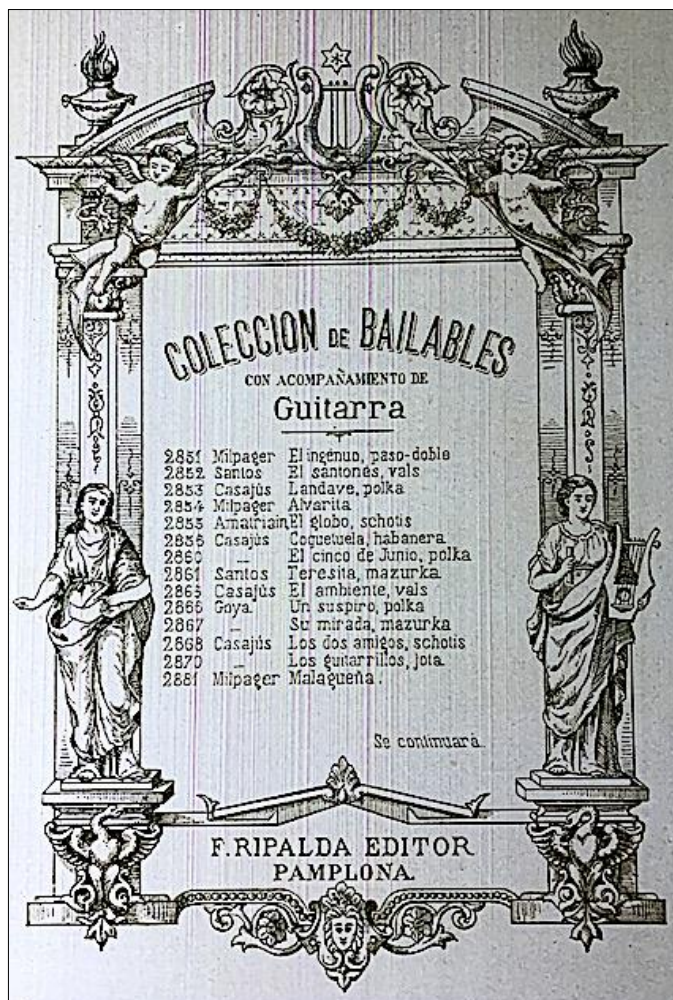
Im. 580: Editora Schott's Söhne. Fundo Pintos Fonseca.

Há neste fundo também uma série de obras para guitarra e instrumento melódico, normalmente o violino, muito simples, que chamam à atenção pelo contraste com as outras mais virtuosísticas. É música de autores pouco conhecidos e publicados em Pamplona ou comprados na Casa Dotésio de Bilbao. Trata-se dos autores A. Goya, J. Santos, G. Casajús, Teodoro Amatriain López e o guitarrista R. V. que arranja alguma música dos primeiros e que constituem o grupo basco-navarro de autores do fundo. De R. V. conservam-se 5 arranjos para guitarra e violino e guitarra de duas obras de G. Casajús (*El ambiente* e *Coquetuela*), duas de A. Goya (*Un suspiro* e *Su mirada*) e uma de J. Santos (*El santoñés*), editadas por L. E. Dotésio e F. Ripalda. F. Ripalda era um editor navarro da segunda metade do s. XIX, o seu fundo foi absorvido por Dotésio em junho de 1902 (Eresbil). É um repertório para tocar com outros amadores de modo fácil e rápido, que poderia servir para ampliar os recitais com obras menos pesadas, ou para passar o tempo em reuniões de sociedade, as quais sabemos que Pintos Fonseca realizava com frequência.

Apesar de incompleta, pois só temos a parte da guitarra, a partitura *Su mirada* de A. Goya oferece nas suas duas capas e contracapas informação valiosa sobre estas publicações: No fólio exterior da primeira capa aparece a Casa Dotésio: "Louis E. Dotésio, Calle de Doña Maria Muñoz, 8, Bilbao. Sucursal en Santander, Blanca, 34. Almacenes de Música, Pianos, Organos é Instrumentos para Banda y Orquesta", pelo que possivelmente a obra era vendida e foi comprada ali. Na contracapa exterior há uma relação das obras da coleção vendida por Dotésio. Na segunda capa, interior e ilustrada, aparece a informação do editor F. Ripalda de Pamplona e uma relação das obras publicadas por ele, dos autores Milpager, Santos, Casajús, Amatriain e Goya. Na contracapa interna há uma relação das obras religiosas de Antonio Vidaurreta. A capa e contracapa internas, e a própria partitura, atribuímo-las ao editor Ripalda, entanto que Dotésio realiza a capa e contracapa externas, além de vender a partitura.



Im. 581: Contracapa de Dotésio.
Fundo Pintos Fonseca.



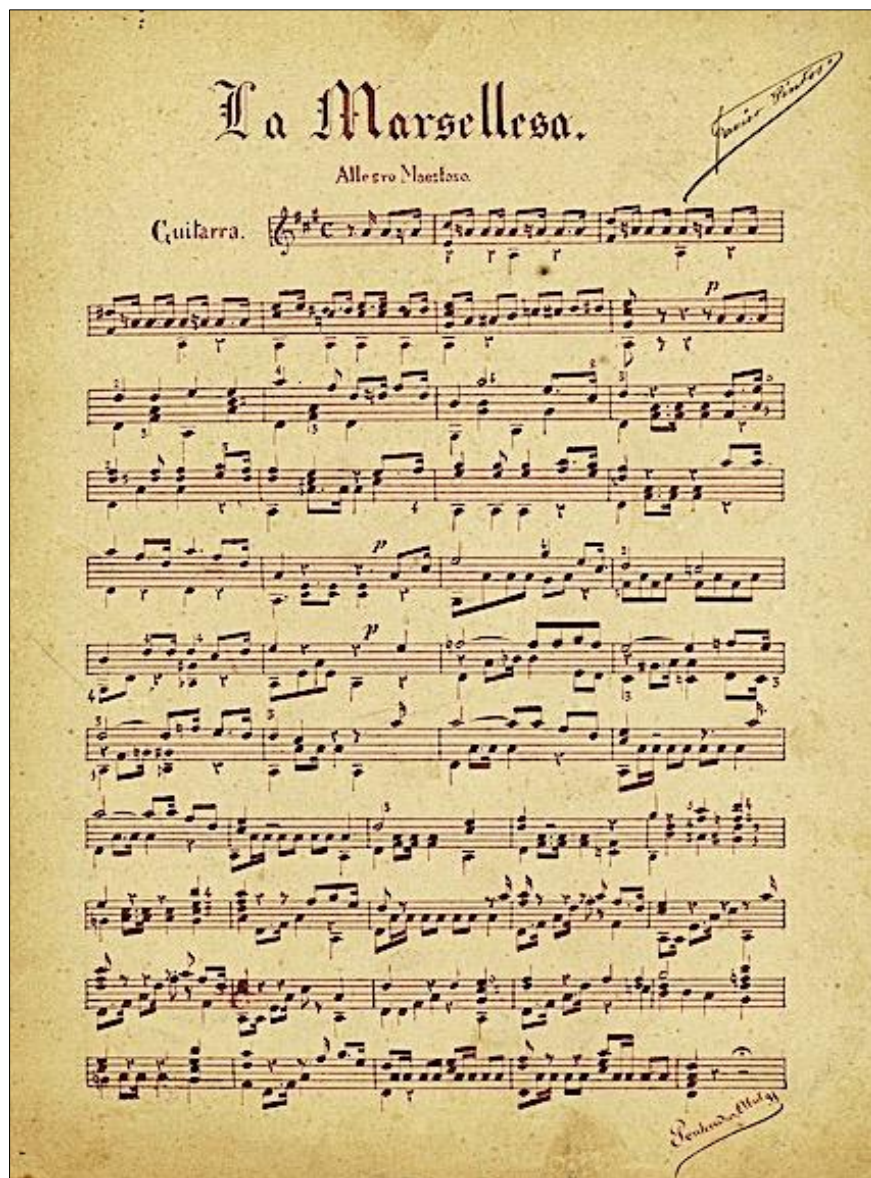
Im. 582: Capa da editora de F. Ripalda.
Fundo Pintos Fonseca.

Na parte do fundo de partituras manuscritas, na sua grande maioria da mão de Javier Pintos Fonseca, também há obras de mãos diversas das quais nada sabemos. O fundo manuscrito divide-se entre as obras catalogadas no Arquivo do Museu de Ponte Vedra e as que, na altura de acabar esta tese, ainda se achavam na casa familiar de Marina Pintos-Fonseca Sánchez. Entre as primeiras é devido assinalar

a beleza da partitura copiada pelo nosso guitarrista e assinada em Ponte Vedra, no mês de abril de 1891: *La Marsellesa* de Rouget de Lisle, o hino da revolução francesa que tinha sido fundamental no fim do século anterior, o s. XVIII e que marcaria o rumo político de toda a Europa. Pintos Fonseca sentia adoração por Beethoven e a revolução francesa, ao mesmo tempo que mantinha grande simpatia pela monarquia borbónica espanhola. A partitura está copiada sobre um papel dobre (reforçado), em tinta vermelha, letra gótica e pentagramas e música escrita à mão em imitação de uma partitura impressa.

Outros manuscritos são três partituras copiadas em papel apaisado por três mãos diferentes, a primeira é um arranjo da abertura do *Barbeiro de Sevilha* de Rossini, a segunda é uma obra de Julián Arcas e a terceira um *lied* de Schubert, o *Schäfers Klagelied*, op. 3, n.º 1. A primeira e a terceira poderiam ter sido copiadas ao longo da segunda metade do século, entanto que a obra de Arcas *El postillon de la Rioja*, baseada na zarzuela de Cristóbal Oudrid, foi publicada em 1861 na editora barcelonesa *La Ausetana* (BNE, cota: MP/1810/7), realizando-se a cópia a partir dessa data, durante o último terço do século.

Por último, estão dois acompanhamentos para guitarra, de autoria desconhecida, pensados para acompanhar outro instrumento a fazer a melodia. Como só se conserva a parte da guitarra não sabemos qual era esse instrumento, que poderia ser um violino ou uma flauta. O primeiro dos arranjos é o acompanhamento do Noturno n.º 2 de Chopin, o qual poderia ter sido copiado durante toda a segunda metade do s. XIX. Da mesma mão, segue um segundo acompanhamento que parece mais uma canção popular. Finalmente, na última página aparece anotada uma série de acordes que, possivelmente, correspondam a outra peça popular.

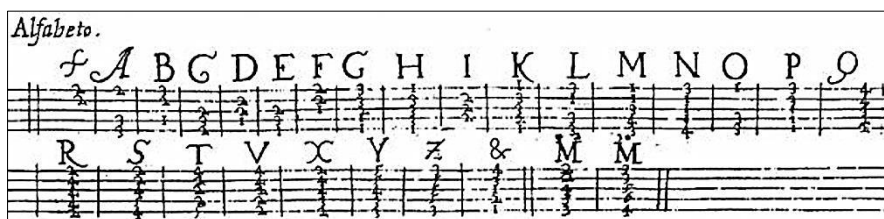


Im. dxcii: La Marsellesa, assinada por Javier Pintos em abril de 1891.
Fundo Pintos Fonseca.

O último dos documentos comentados com cota no Arquivo do Museu de Ponte Vedra é um fólio gravado com um texto introdutório e o desenho de doze posições da mão esquerda na escala, que parece um fragmento de um método para guitarra. Os desenhos das mãos lembram os de Carles Amat, Gaspar Sanz, Minguet Oriol. O texto inicial diz:

Estas dos demostraciones son los puntos de la guitarra española doce bemolados y doce naturales. Estos son los naturales Con las posturas propias de la mano yzquierda Anotados los dedos con puntos. El yndice con Vno; el largo con dos; el Anular con tres, el minique o pequeño con Cuatro. En los yntermedios ban los puntos. Con sus numeros Arriba. Y sus letras Abajo del Abeçedario Romano. Los dedos que no pisan ban anotados con esta +. No pasa ningun punto del 4 Traste que de abajo son Consonançias.

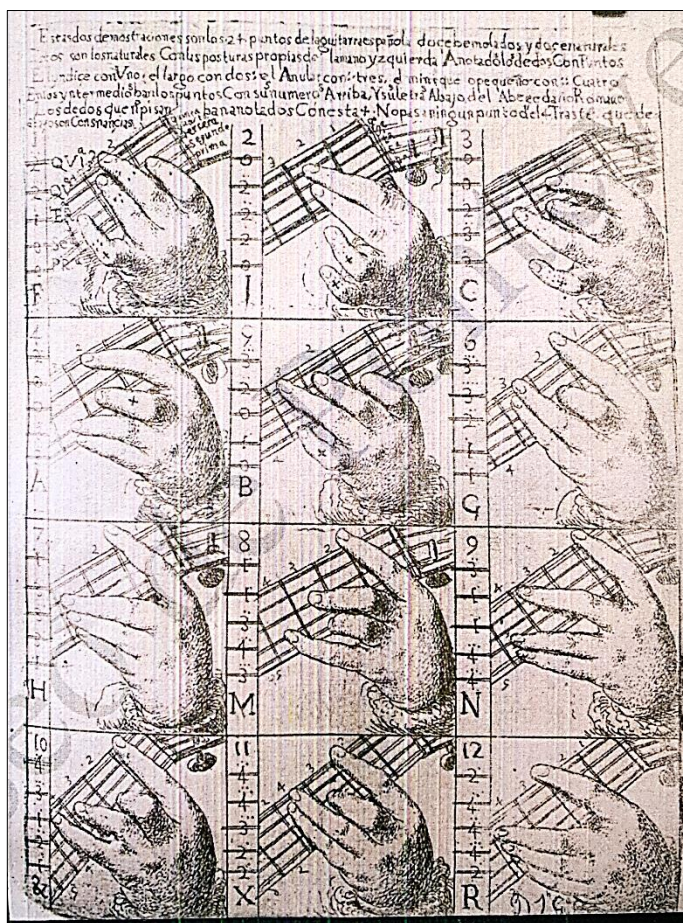
Comprovamos que há um alto grau de concordância com o alfabeto de Francesco Corbetta (1643) no livro *Varii scherzi di sonate per la chitara spagnola*. Unicamente não coincide o acorde X, que em Corbetta é um Si m e no nosso fragmento é um Fá#M. Também observamos uma pequena diferença no acorde N, Dó m, que o nosso fragmento ilustra com um Mib na 2ª corda e dedo 3, entanto Corbetta emprega o Dó da mesma corda que se acha premido já na pestana do dedo 1.



Im. 583: Alfabeto em Corbetta (1643).
www.guitareclassiquedelcamp.com.

A lâmina expõe os desenhos ordenados em quatro linhas de três acordes cada uma, com cinco cordas duplas e afinadas as 3ª em Sol. Os acordes começam pelo Mi M (F) e seguem pelo Lá M (I), Ré

M (C), Si m (A), Dó M (B), Fá M (G), SibM (H), MibM (M), LábM (N), RébM (&), SolbM (X) e Si M (R). A numeração dos dedos indica-se por pontos: 1 ponto, dedo 1, 2 pontos, dedo 2, 3 pontos, dedo 3 e 4 pontos, dedo 4. Os dedos que não tocam mas necessariamente saem nos desenhos são marcados com uma cruz (+). A tablatura que acompanha cada desenho é numérica com a 1ª corda na parte superior, como em Luys Milan.



Im. 584: Gravado dos acordes na guitarra de 5 cordas.
Museu da Ponte Vedra.

Entre as obras manuscritas que vimos na casa familiar dos Pintos-Fonseca, que logo passarão a fazer parte do legado da família ao Museu de Ponte Vedra, está a canção cómica napolitana *Pozzo fà 'o prevete?* é da autoria de Vincenzo Valente e Ferdinando Russo, compositor e poeta napolitanos, especializados em opereta e canção cómica, de especial relevância na Itália de fim do século XIX e primeiras décadas do XX. A obra tem uma capa adornada com desenhos de Javier Pintos Fonseca em que inclui a assinatura e a data de realização da transcrição em 23 de outubro de 1895.

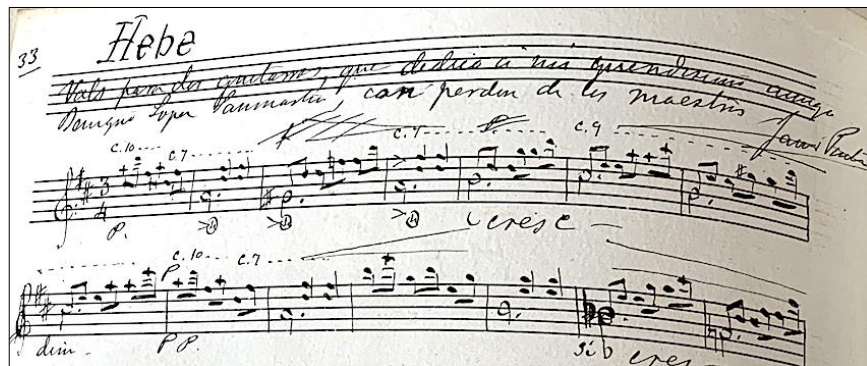


Im. 585: Capa de Pozzo fà 'o prevete? Transcrição de Javier Pintos. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.

A obra de Georges Lamothe, *La Malle des Indes*, op. 161, foi publicada, segundo vemos no verbete da ISMLP, em 1875 mas o arranjo para a Orquestra Sanmartín deveu realizar-se na data que figura na capa, 1895. A capa foi desenhada por Javier Pintos Fonseca. Trata-se da *particella* de guitarra, que na segunda e terceira páginas desdobra-se em duas guitarras, o que significa que era para vários guitarristas tocarem a mesma voz que, nesses momentos, tocam a duas vozes. A peça é claramente um acompanhamento de uma obra para os instrumentos do grupo de Pintos e Sanmartín, formado por doze componentes, todos membros da sociedade pontevedresa: Cosme Rupelo (g.), Benigno L. Sanmartín (v.), Victor Cervera (g.), Enrique Labarta (?), Torcuato Ulloa (piano), García Aboal (?), Jose Otero (?), Alvaro Berasategui (?), Javier Pintos (g.), Fernando Olmedo (f.), Federico Sanmartín (cb), Carlos Gastañaduy (?). Para completar a formação instrumental, com a informação que temos, é preciso aventurar hipóteses. Tendo em conta o resto de formações já citadas no texto da tese, temos aqui com certeza 3 guitarras, 1 violino, 1 piano, 1 flauta e 1 contrabaixo. É possível que na formação completa houvesse mais dois violinos, duas bandurras e uma flauta, fazendo um conjunto de 3 violinos, 3 guitarras, 2 bandurras, 2 flautas, 1 piano e 1 contrabaixo. Ou também caberia uma formação de 4 violinos, 4 guitarras, 2 flautas, 1 piano e 1 contrabaixo.

O duo de guitarras *Hebe*, da autoria de Javier Pintos Fonseca, consta de duas *particellas*, para a 1ª e 2ª guitarras, mais uma segunda versão da primeira guitarra, fazendo um total de 3 partituras. Na primeira página da primeira *particella* (1ª guitarra) diz: "33. Hebe. Vals para dos guitarras, que dedico a mi queridísimo amigo Benigno Lopez Sanmartin, con perdon de los maestros. Javier Pintos", e está datada em 16 de julho de 1902. Na segunda *particella*, correspondente à 2ª guitarra, não há mais anotações. Depois disso, há uma segunda versão da primeira guitarra, em cuja capa diz: "Vals para 2 guitarras por Javier Pintos Fonseca. Pontevedra, 18 de Julio de 1902. 7 de la ta[rde]". Sendo que o número do dia 18 é claramente um 16 transformado em 18. Possivelmente, Pintos realizou em 16 de julho a primeira versão da sua valsa, cuja primeira guitarra teve a ideia de

modificar passados dois dias. Na transcrição realizamos as duas versões.



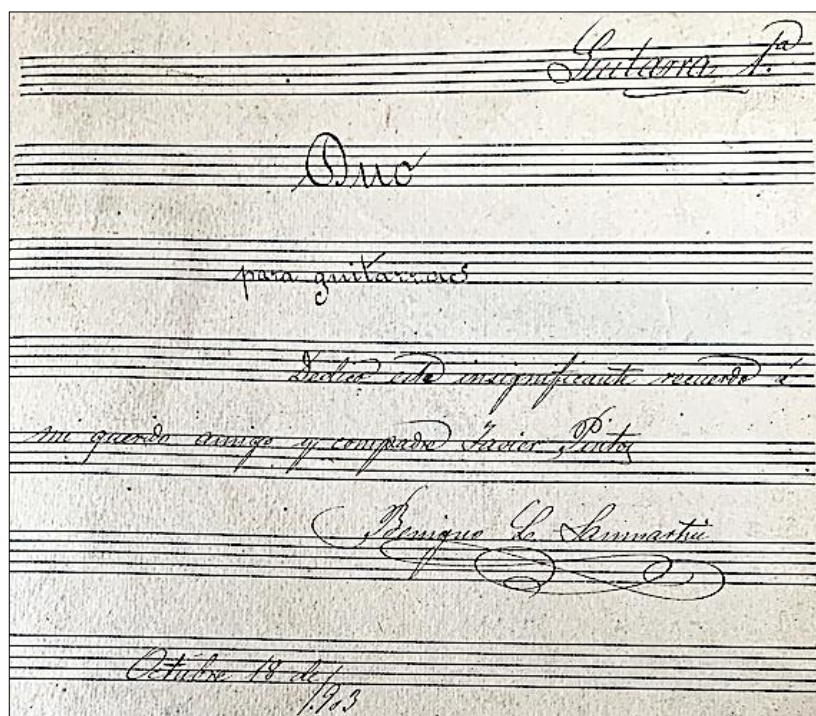
Im. 586: Duo de guitarras Hebe de Javier Pintos, dedicado ao seu amigo Benigno López Sanmartín. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.

Da possível autoria de Javier Pintos também se conserva uma peça sem título assinada em 23 de outubro de 1895, catalogada por nós como *Sem título* (1). No catálogo figuram mais três obras sem título, *Sem título* (2), (3) e (4), que poderiam ser igualmente da autoria de Pintos ou de López Sanmartín. Uma delas, escrita para guitarra só, está datada em 1890. As outras duas, sem datação, estão escritas para duas guitarras e são acompanhamentos, pelo que poderiam ser partes soltas das obras da Orquestra Sanmartín ou de alguma das suas formações camerísticas.

Como resposta musical ao duo de Pintos, Benigno López Sanmartín compôs em 1903 um outro duo intitulado *Duo para guitarras*, em Mi M, como amostra da amizade e respeito que se tinham estes dois grandes músicos pontevedreses. Ambas as partituras estão transcritas no apartado dos anexos.

A maior parte das cópias aqui tratadas estão copiadas da mão de Pintos, também o arranjo da ópera *Norma* de Bellini. O arranjo do famoso *Minuetto* de Beethoven por parte de Andrés Segovia, copiado por Pintos, teria de datar-se entre 1914 e 1935, ano da morte do nosso guitarrista. Um jovem Andrés Segovia começa a sua carreira concertística em 1910. Segundo as informações de Gimeno (2013)

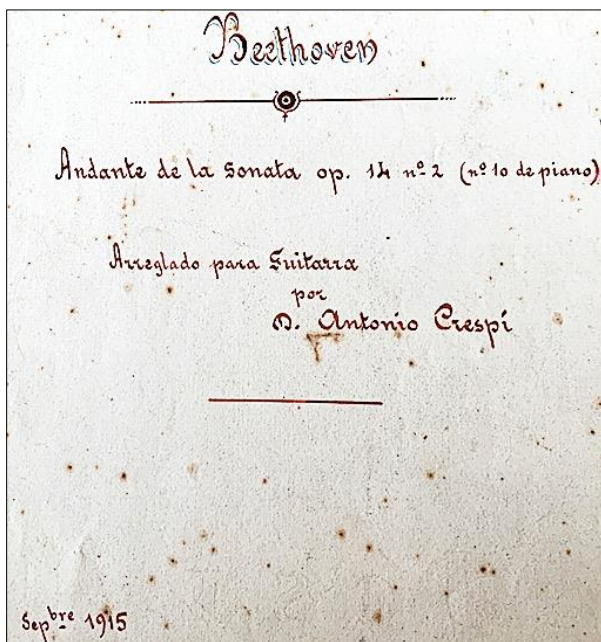
Segovia toca no ano 1914, em Sevilha, o que poderia ser este *Minueto em Sol*, WoO 10, de Beethoven, composto originalmente em 1796. E poderia ser o mesmo minueto tocado anos mais tarde, por volta de 1922 e 1923 no México. Também é de Pintos a cópia datada em 28 de dezembro de 1888 da *Pavana* de Albéniz.



Im. 587: Duo para guitarras: "Dedico este insignificante recuerdo á mi querido amigo y compadre Javier Pintos. Benigno L. Sanmartín. Octubre 18 de 1903". Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.

Uma outra obra de Beethoven arranjada para guitarra é o Andante da Sonata op. 14, n.º 2, cópia e arranjo realizado por Antonio Crespí em setembro de 1915 e dedicada a Pintos. Na última página aparece assinatura e a dedicatória: "Perpetrado expresamente para el fervoroso y distinguido beethoveniano, Sr. D. Javier Pintos, en acción de gracias de su amigo y servidor Antonio Crespí". O arranjador poderia ser Antonio Crespí Mas, de origem malhorquino, que foi

professor catedrático de Ciências da Agricultura no Liceu de Ponte Vedra, e pai de María Alicia Crespí González, nascida em Ponte Vedra e a primeira mulher catedrática numa Escola Superior na Espanha. Mais uma obra que vem a complementar os autores mediterrânicos antes citados.



Im. 588: Arranjo de Antonio Crespí do Andante de Beethoven.
Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.

No fundo conservam-se cópias manuscritas de partes de diferentes métodos para guitarra. Umas delas são sete estudos, os n.º 23, 27, 32, 39, 40, 41 e 42, de Matteo Carcassi, correspondentes ao seu *Método*, op. 59, publicado em 1836. As cópias de Javier Pintos Fonseca, e o estudo dos exercícios, seriam realizadas entre os meses de maio e junho de 1895, como figura anotado nos n.º 39 e 42. Outro dos métodos de que figuram exercícios copiados é o de Antonio Cano Curriela, *Método abreviado de guitarra*, publicado por Zozaya em 1891? (BNE), do qual estão copiados com letra de Javier Pintos quatro

exercícios (o 1, 2, 4 e 5). Também há dois grupos de 5 exercícios para guitarra de autoria desconhecida assinados em 1890.

Também se conservam sete estudos de Dionisio Aguado em cópia manuscrita da letra de Javier Pintos Fonseca e datada em 14 de setembro de 1892. O primeiro em Lá M, é a lição 40 da segunda parte do *Nuevo método para guitarra*, publicado em Madrid em 1843. O segundo, em Ré m, não o temos achado dentro das obras completas publicadas por Jeffery (1994). Também não temos achado o terceiro em Ré M, o quarto em Mi M e o quinto em Lá M, sendo que deste último o *Andante* da lição 27 da segunda parte do método de 1843 guarda uma relativa semelhança. O sexto, de tempo *Adagio*, é o estudo n.º 24 da segunda parte do método de 1843. O sétimo estudo é a lição 38 da segunda parte do método de 1843, cujo tempo é *Andantino*.

As cópias dos dois noturnos de José Ferrer Esteve vêm a completar as sete obras impressas do mesmo autor conservadas neste fundo musical. Nada sabemos deles, mais que são diferentes do noturno *Charme de la Nuit*, conservado em edição francesa no Arquivo do Museu de Ponte Vedra (cota: A.M. 25-14) em partitura assinada por Pintos Fonseca em 18 de setembro de 1901.



Im. 589: Nocturno de José Ferrer copiado por Javier Pintos.
Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.

A *Mazurka de los Paraguas* é o arranjo de Tárrega da mazurca contida na revista de Chueca e Valverde, intitulada *El año pasado por agua*, estreada em Madrid em 1889. No fim das 5 páginas figura anotado: "Copiado por Eduardo del Vando. 30-6-1909". Eduardo del Vando era um guitarrista andaluz, que tocou a duo com José Fola Itúrbide. José Fola, como sabemos, esteve em Ponte Vedra onde

conheceu Javier Pintos Fonseca e o seu entorno, daí a possível conexão de Pintos com Eduardo del Vando.



Im. 590: Cópia da Mazurka de los paraguas de Tárrega por Eduardo del Vando. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.

La danza delle memorie é o arranjo para voz e guitarra de Giuseppe Bellenghi, cuja versão impressa figura no Arquivo Canuto Berea (cota: M-198/10). É graças a esta versão que sabemos que a cópia é do arranjo de Bellenghi, porque na partitura copiada por Pintos o nome não aparece. A partitura de Canuto Berea deveu circular pela Galiza, não sendo estranho que chegasse às mãos de Javier Pintos Fonseca. Na última página figura uma data: "Pontevedra, 4 Septiembre 1893", de modo que seria esse o momento em que Pintos realizou a cópia. À parte figura um fólio com a letra completa de Odoardo Ciani. Aqui dois exemplos de carimbos de Canuto Berea no fundo de Pintos Fonseca:



Im. 591 e 592: Carimbos de Canuto Berea. Fundo Pintos Fonseca.

A versão da *Canción del Pirata* (ficha 84) varia em melodia, acompanhamento e letra da conservada no fundo Valladares, sendo ambas canções compostas sobre o mesmo famoso poema de Espronceda. A versão do fundo valadariano começa por "Navega velero mío", que é a terceira estrofe, enquanto que a versão do fundo Pintos Fonseca inicia-se na primeira estrofe, ainda que depois salta à terceira e chega até ao final. Ambas as duas versões têm um acompanhamento simples, dedicado às funções harmónicas e rítmicas elementares. Apesar das coincidências na tonalidade e no início da melodia, o desenvolvimento melódico é completamente diferente. Também no aspeto rítmico oferecem diferenças, ligadas à ordenação da letra, que também difere. Dada a capa da versão de Pintos Fonseca, entendemos que se trata de uma obra da primeira metade do s. XIX, quando Carrafa editava. A feitura da cópia imita as outras cópias manuscritas de obras publicadas por Carrafa que se conservam no fundo de Canuto Berea. Portanto, esta seria uma partitura pertencente ao fundo mais antigo do conjunto de partituras do guitarrista pontevedrês Javier Pintos Fonseca. Uma partitura possivelmente herdada de parentes anteriores como o seu avô Juan Manuel Pintos Villar (1811-1876), violinista, de quem suspeitamos era também guitarrista por esta e outras partituras dos meados do século XIX e pela guitarra original mais antiga conservada na casa familiar de Marina Pintos-Fonseca.

Esta hipótese do avô guitarrista, além de violinista, vê-se confirmada pela cópia manuscrita da partitura de um guitarrista da primeira metade do século, como foi Miguel Carnicer Batlle (1793-1866). Esta partitura contém a data de 1854, sendo que a zarzuela de Barbieri estreou-se em 1851. Isto é mais de quinze anos antes do nascimento de Javier Pintos Fonseca (1869-1935). É esta a obra mais antiga de todo o fundo, que poderia ter chegado às mãos de Javier Pintos por herança do seu avô.

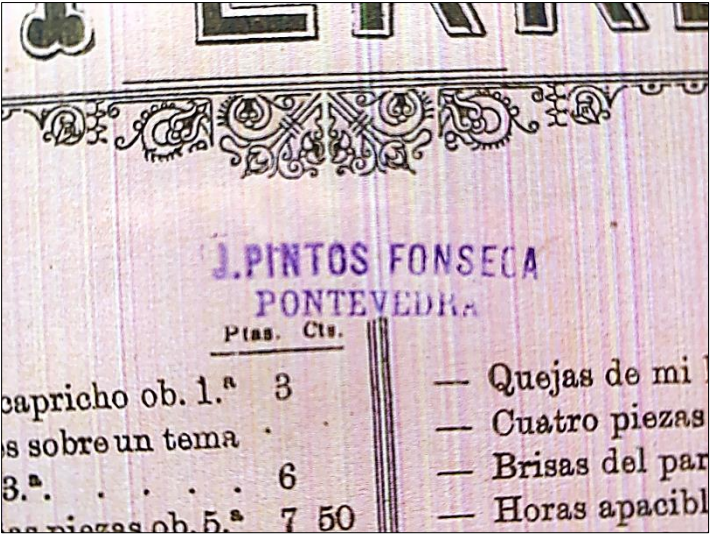
Entre as partituras manuscritas restam alguns rascunhos e pequenas peças escritas da mão de Javier Pintos, das quais algumas estão assinadas mas outras não saberíamos dizer se são obras suas. Fazem um pequeno conjunto de peças entre 1890, momento em que Pintos começava a desenvolver a sua atividade guitarrística, iniciados

os estudos de guitarra anos antes, e 1899 quando compõe o *Wals fácil para guitarra*, dedicado a um seu amigo de nome Gonzalo. Esta obra tem o núm. 37, o que faz pensar a quantidade de música do próprio Pintos que se terá extraviado ou perdido. Entre estas peças há duas que parecem pertencer a obras para conjunto ou música de câmara, talvez duos para guitarra que Pintos tocava com algum dos seus amigos guitarristas, ou bem poderiam fazer parte das obras da orquestra Sanmartín, sendo estas as partes de guitarra que Pintos conservava no seu arquivo pessoal, o mesmo que acontece com a obra de Lamothe, *La Malle des Indes*. Temos perfilado no corpo da tese algumas obras do repertório da Orquestra Sanmartín e as suas diferentes formações camerísticas. Este repertório estava formado por autores que vemos refletidos no fundo guitarrístico de Pintos Fonseca, como Arditi, Boccherini, Mozart, Bach, Strauss, Gounod, Delibes, Albéniz, Lucena, Lamothe, Espinosa, Bretón e Chapí. Dentro dos autores galegos, a Orquestra Sanmartín interpretou música de Ramón Señoráns, Pepe Curros e o próprio Benigno López Sanmartín. Agora estes manuscritos vêm a completar as informações já referidas. Esperamos que estes apontamentos, ainda incompletos, sirvam para entender a importância da guitarra na vida musical pontevedresa no final do século dezanove galego.

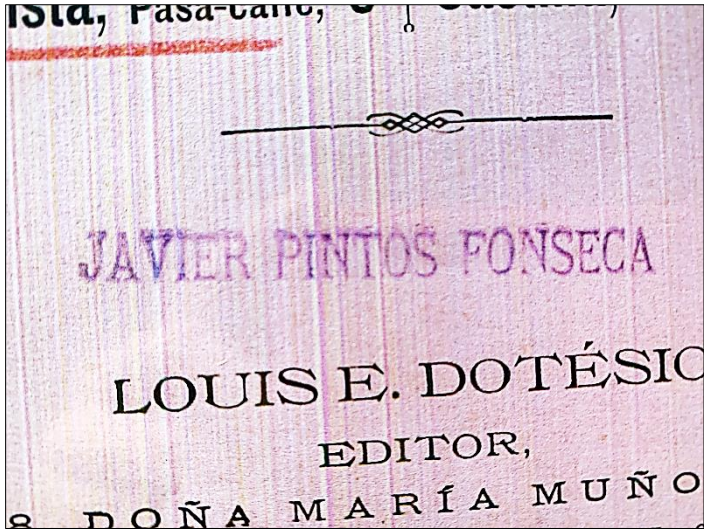
Por último, deixamos aqui uma amostra das assinaturas e carimbos de Javier Pintos Fonseca:



Im. 593e 594: Carimbos 1 e 2 de Javier Pintos. FPF.



Im. 595: Carimbo 3 de Javier Pintos. Fundo Pintos Fonseca.



Im. 596: Carimbo 4 de Javier Pintos. Fundo Pintos Fonseca.

ANEXO 40. FUNDO JAVIER PINTOS FONSECA.

AUTORAS/ES

Aguado García, Dionisio (1784-1849).
Alais Moncada, Juan (1844-1914).
Albéniz, Isaac (1860-1909).
Aldighieri, Gottardo (1824-1906).
Amatriain López, Teodoro (1850-?).
Arcas, Julián (1832-1882).
Arditi, Luigi (1822-1903).
Asenjo Barbieri, Francisco (1823-1894).
Auber, Daniel-François-Esprit (1782-1871).
Beethoven, Ludwig v. (1770-1827).
Bellenghi, Giuseppe (1847-1902).
Bellini, Vincenzo (1801-1835).
Brocá Codina, José (1805-1882).
Cano, Federico (1838-1904).
Cano Curriela, Antonio (1811-1897).
Caracciolo, Luigi (1847?-1887).
Carcassi, Matteo (1792-1853).
Carnicer Batlle, Miguel (1793-1866).
Casajús, G.
Castelli, Francesco.
Castillo, David G. del (s. XIX).
Castro González "Chané", José (1856-1917).
Cereceda, Guillermo (1844-1919).
Chopin, Fryderyk Franciszek (1810-1849).
Chueca, Federico (1846-1908).
Ciani, Odoardo (1837-1900).
Cimadevilla, Francisco (1861-1931).
Costa Hugas, José (1827-1881).

Crespí, Antonio.
Damas, Tomás (1825-1890).
Domingo Palacio, T.
Donizetti, Gaetano (1797-1848).
Fernández Caballero, Manuel (1835-1906).
Ferrer Esteve, José (1835-1916).
Frígola, Antonio.
Gardana, Enea.
García, Aquilino.
García Tolsa, Carlos (1858-1905).
Giuliani, Mauro (1781-1829).
Goethe, Johann Wolfgang von (1749-1832).
Gounod, Charles (1818-1893).
Goya, A.
Graziani-Walter, Carlo (1851-1927).
Haydn, Joseph (1732-1809).
Herbey, Augusta E. (1822-1903).
Iparraguirre Balerdi, José María (1820-1931).
Iradier Salaverri, Sebastián (1809-1865).
Lamothe, Georges (1837 ou 1842 - 1894).
Liern, Rafael María (1832-1897).
Lisle, Claude Joseph Rouget de (1760-1836).
López Almagro, Antonio (1838-1904).
López Sanmartín, Benigno (1861-1928).
López Villanueva, Antonio (1863-1934).
Monfort, Benito (1801-1871).
Mattiozzi, Rodolfo (1832-1875).
Meyerbeer, Giacomo (1791-1864).
Mouriño Vilas, José.
Mozart, Wolfgang Amadeus (1750-1791).
Nebot, Pere [Nevot, Pera].
Nogués Pon, Juan (1875-1930).
Núñez Robres, Lázaro (1827-?)
Oudrid Segura, Cristóbal (1825-1877).
Padiglione, A.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525-1594).

Parga Bahamonde, Juan (1843-1899).
Picón, José (1829-1873).
Pintos Fonseca, Javier (1869-1935).
Puccini, Giacomo (1858-1924).
R. V.
Rodríguez Gómez, Santos (s. XX).
Rossini, Gioacchino (1792-1868).
Rubira, Antonio (s. XIX).
Ruet, J.
Russo, Ferdinando (1866-1927).
Sagreras, Gaspar (1838-1901).
Santos, J.
Schubert, Franz (1797-1828).
Segovia, Andrés (1893-1987).
Sirera Prats, José (1884-1931).
Thalberg, Sigismond (1812-1871).
Valente, Vincenzo (1855-1921).
Valverde, Joaquín (1846-1910).
Vega, Ventura de la (1807-1865).
Verdi, Giuseppe (1813-1901).
Waldteufel, Émile (1837-1915).
Weber, Carl Maria v. (1786-1826).
Zani de Ferranti, Marco Aurelio (1801-1878).

ANEXO 41. FUNDO JAVIER PINTOS FONSECA.

TÍTULOS

A mi morena... Malagueña característica.
Adagio de la sonata Patética.
Alalá e alborada.
Albores.
Alhambra.
Allegretto Scherzando.
¡Amor paterno! Andante y scherzo para guitarra.
Amor y Música. Tanda de valsés para guitarra.
Andante.
Andante de la Sinfonía en Do.
Andante de la Sonata.
Barbero de Sevilla.
Barcarola de tenor de la ópera La Muda de Portici.
Berastegui. Zortzico para guitarra.
Canción de la gitana.
Canto de amor.
Capricho sobre las Murcianas.
Célebre jota de El duo de la Africana.
Cielo.
Charme de la nuit.
Concierto clásico para guitarra.
Coquetuela.
Coro de la ópera Hernani.
Cuarteto "Un di se ben rammentoni".
Dans les bois (En los bosques).
Danza popular habanera.
De noche en el lago.
Duo de la mitad en la zarzuela Jugar con fuego.

Duo para guitarras.
El ambiente.
El barbero de Sevilla.
El gato.
El globo.
El pirata.
El postillón de la Rioja.
El santónés.
El velocipedista.
El vizcaíno.
Elegía fantástica.
Entreacto y danza de bacantes en la opera comica Filemon y Baucis.
6 Estilos criollos.
Estudios de Aguado.
Fantasia sobre aires populares españoles.
Flor de Aragon.
Genio y arte. Tanda de valeses.
Gran marcha de la salida de Ernesto en la ópera del Pirata.
Grande andante.
Guernikako arbola.
Hebe.
I lombardi.
Il bacio.
Impresiones juveniles.
Jota de Memorias de un estudiante.
L'absence.
La bohème.
La criollita. Habanera.
La danza delle memorie.
La elegante. Polka mazurka.
La güeya.
La indiana.
La Malle des Indes.
La Marsellesa.
La milonga.
La muñeira.

La palmera.
La paloma azul. Mazurka.
La simpatía. Romanza sin palabras.
La voluttà. Mazurka.
Le aventure di amore.
Le dernière pensée.
Lejos de ti.
Lolita. Polka para guitarra.
Los encantos de París.
Lucia di Lammermoor.
Madrigal.
Manchegas para guitarra.
Manonga.
Marcha de los cadetes.
Marcha Funebre.
Marcha y coro sacado de la ópera Norma.
Matilde. Mazurka.
Mazurka de los paraguas.
Me Conoces? Mazurka para guitarra.
Método completo de guitarra.
Método para guitarra.
Mi Lira. Ramillete de salon.
Mi patria. Gran fantasía característica española para guitarra.
Mi primera marcia.
Minueto de la 1ª sinfonía de Mozart.
Minueto (en mi menor).
Minueto (en sol).
Minuetto.
Nocturne. La dernière pensée de Weber.
Nocturno.
Norma.
Pavana. Capricho.
2.º Pericon para guitarra.
Petite Marche.
Plegaria en la opera El Moises.
Polka de las modistas.

Polonesa.
Pozzo fa 'o prevete?
Principios de guitarra.
Recuerdos de Sevilla.
Recuerdos juveniles.
Sacris solemnis.
Schäfers Klagelied.
Sem título.
Sinfonía de Juana de Arco.
Sinfonía de la ópera el Barbero de Sevilla.
Sinfonía de la Norma.
Sonata.
Su mirada.
Tango [Dos tangos].
Tarantella.
Tratado de guitarra. [Caderno do Francês]
Último pensamiento de Weber.
Un ramillete de flores. Polka para guitarra.
Un suspiro.
Una esperanza.
Una lágrima.
Vales célebres de Leotard.
Valzer infernale.
Veladas íntimas.
Wals fácil para guitarra.
Zamacueca.

ANEXO 42. FUNDO JAVIER PINTOS FONSECA. PARTITURAS

Peça sem título

Edição: Isabel Rei-Samaritim

Fundo Pintos Fonseca

5

1.

2.

XII

11

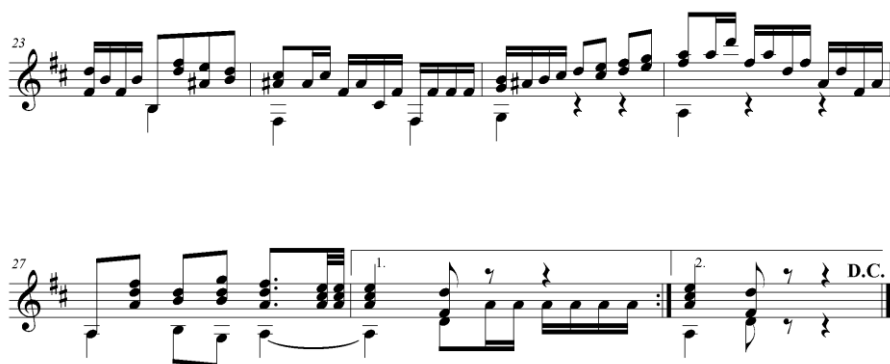
13

20

2.

7

Peça sem título



Wals fácil para guitarra

Edição: Isabel Rei-Samartim

Javier Pintos Fonseca
Janeiro, 1899. Núm. 37

Five staves of musical notation in 3/4 time, G major. The score includes first and second endings. Measure numbers 8, 16, 25, and 32 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a double bar line after the second ending.

Hebe

Valsa para duas guitarras
16 julho 1902

Javier Pintos Fonseca
(Ponte Vedra, 1869-1935)

Edição: Isabel Rei-Samartim

1ª guit.

2ª guit.

p

cresc.

f

dim.

pp

Fine

cresc.

ANEXOS

Hebe - Valsa para duas guitarras

19

19

rit.

ff *pp* *marcato*

Detailed description: This system contains measures 19 through 24. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and a final half-note. The bottom staff (treble clef) provides harmonic support with chords and a melodic line that includes a half-note and a quarter-note. Dynamics include *rit.* (ritardando) at the end of measure 24, *ff* (fortissimo) at the start of measure 25, *pp* (pianissimo) at the start of measure 26, and *marcato* at the start of measure 27.

25

25

a tempo *cresc.*

Detailed description: This system contains measures 25 through 30. The top staff (treble clef) continues the melodic line with eighth-note patterns. The bottom staff (treble clef) continues the harmonic support with chords and a melodic line. Dynamics include *a tempo* (return to tempo) at the start of measure 25 and *cresc.* (crescendo) at the start of measure 26.

31

31

rit. *a tempo*

ff *pp*

Detailed description: This system contains measures 31 through 36. The top staff (treble clef) features a melodic line with eighth-note patterns and a final half-note. The bottom staff (treble clef) provides harmonic support with chords and a melodic line that includes a half-note and a quarter-note. Dynamics include *rit.* (ritardando) at the end of measure 36, *a tempo* (return to tempo) at the start of measure 37, *ff* (fortissimo) at the start of measure 38, and *pp* (pianissimo) at the start of measure 39.

Anexo 42. Fundo Javier Pintos Fonseca. Partituras

Hebe - Valsa para duas guitarras

38

rit. *a tempo*

38

marcato

This system contains measures 38 to 43. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 40. The bottom staff starts at measure 38 with a treble clef and a key signature of one sharp, providing a harmonic accompaniment with chords and single notes. Performance markings include *rit.* (ritardando) and *a tempo* above the top staff, and *marcato* below the bottom staff.

44

ff *D.C. al Fine* *p*

44

p

This system contains measures 44 to 49. The top staff continues the melodic line, featuring a trill in measure 45 and a repeat sign in measure 47. The bottom staff provides harmonic support with chords. Performance markings include *ff* (fortissimo) and *D.C. al Fine* above the top staff, *p* (piano) above the top staff in measure 47, and *p* below the bottom staff in measure 45.

51

cresc. *f* *dim.*

51

This system contains measures 51 to 56. The top staff features a melodic line with eighth notes and a crescendo leading to a fortissimo (*f*) section, followed by a decrescendo (*dim.*) in measure 56. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords. Performance markings include *cresc.* (crescendo), *f* (fortissimo), and *dim.* (decrescendo) above the top staff.

Hebe - Valsa para duas guitarras

Musical score for "Hebe - Valsa para duas guitarras". The score is written for two guitars, with a treble and bass staff for each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems, each starting with a measure number (57, 63, 69, 76).

System 1 (Measures 57-62): The first guitar part (top staff) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked *pp*. The second guitar part (bottom staff) provides harmonic support with chords and single notes.

System 2 (Measures 63-68): The first guitar part continues with a melodic line, marked *pp* and *p*. The second guitar part features a rhythmic pattern of eighth notes, marked *pp* and *p*.

System 3 (Measures 69-75): The first guitar part includes a melodic line with a forte (*f*) dynamic, marked *pp* and *p*. The second guitar part continues with a rhythmic pattern, marked *pp* and *p*.

System 4 (Measures 76-81): The first guitar part concludes with a melodic line, marked *pp* and *p*. The second guitar part concludes with a rhythmic pattern, marked *pp* and *p*. The score ends with a double bar line and the instruction "D.C. al Fine".

Duo para guitarras

Edição: Isabel Rei-Samartim

Benigno López Sanmartín

Allegro

1.^a guit.

2.^a guit.

8

16

22

The musical score is written for two guitars. The key signature is G major (one sharp, F#). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 16, and 22 indicated at the start of new lines. The first line contains measures 1 through 7. The second line contains measures 8 through 15. The third line contains measures 16 through 21. The fourth line contains measures 22 through 24. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a key signature change to F# major at the end.

Duo para guitarras

30



38



47



56



Anexo 42. Fundo Javier Pintos Fonseca. Partituras

Duo para guitarras

64

64

72

θ

rit. e dim.

72

80

a tempo

80

88

88

Duo para guitarras

96

96

104

104

112

112

120

120

The image displays a musical score for a guitar duo, titled "Duo para guitarras". The score is written for two guitars, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is organized into four systems, each containing two staves. The first system covers measures 96 to 103, the second system covers measures 104 to 111, the third system covers measures 112 to 119, and the fourth system covers measures 120 to 127. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and chords. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Duo para guitarras



Duo para guitarras

159

rit. D. C. ao Θ e segue em

159

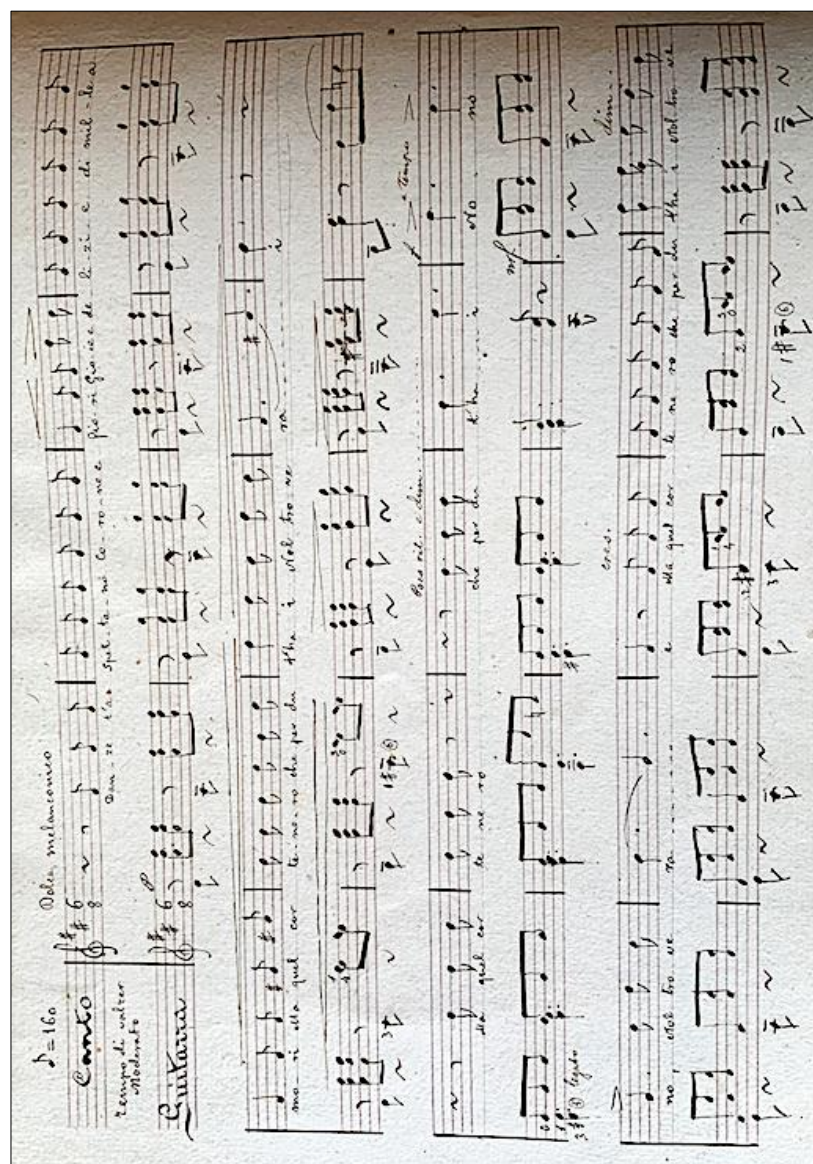
168

168

The image shows a musical score for two guitars. It consists of four staves. The first staff (measures 159-167) features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. It begins with a repeat sign, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a repeat sign. The second staff (measures 159-167) also has a treble clef and the same key signature and time signature. It begins with a repeat sign, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a repeat sign. The third staff (measures 168-177) has a treble clef and the same key signature and time signature. It begins with a repeat sign, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a repeat sign. The fourth staff (measures 168-177) has a treble clef and the same key signature and time signature. It begins with a repeat sign, followed by a series of eighth and sixteenth notes, and ends with a repeat sign.



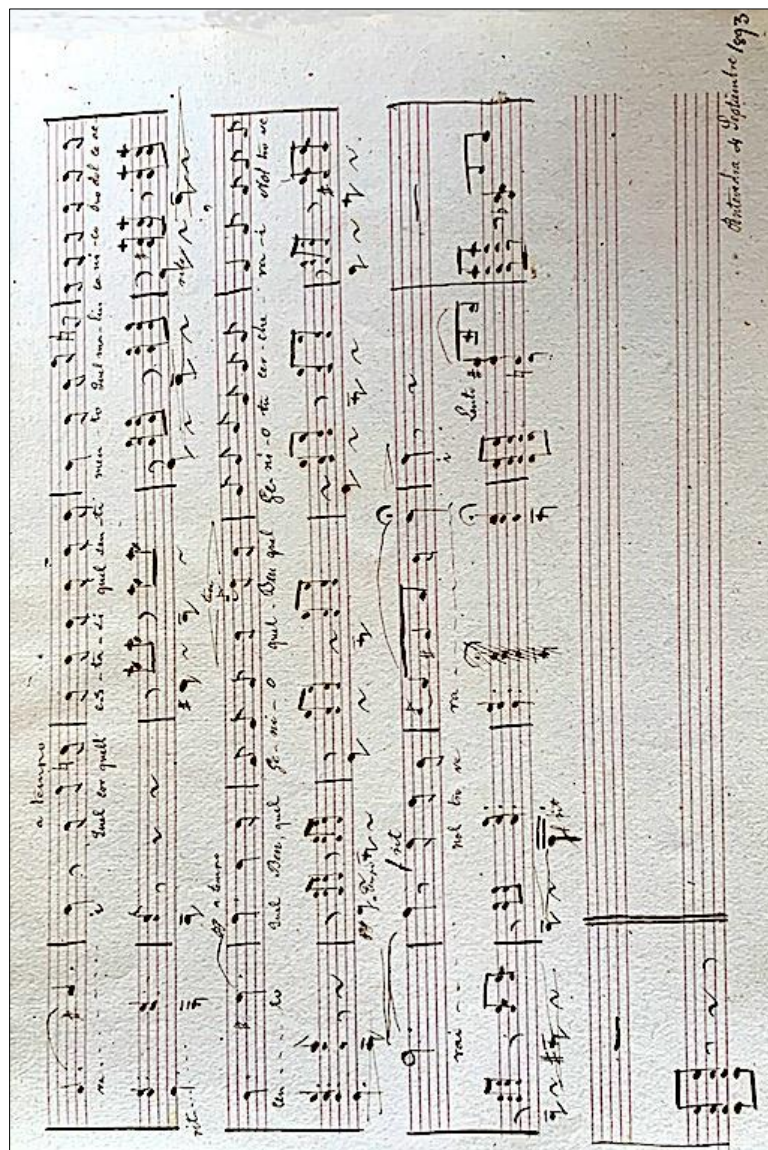
Im. 597: Capa de La danza delle memorie copiada por Javier Pintos.
Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.



Im. 598: Prineira página de La danza delle memorie copiada por Javier Pintos.
Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.



Im. 599: Segunda página de La danza delle memorie copiada por Javier Pintos.
Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.



Im. 601: Cuarta página de La danza delle memorie copiada por Javier Pintos.
 Archivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.

Pontevedra 4 Nov 1893

- Vol troverai -

Danze t'aspettano, corone e fiori,
Gioie e delizie di mille amori,
Ma quel cor tenero che perduto hai
Vol troverai -

tra mille soniti di dolci accenti,
tra mille battiti di cori ardenti,
Quel santo palpito provar vorrai,
Vol troverai -

Nell'ore placide di blanda sera
Che al cielo levassi la tua preghiera
Forse il suo nome profferirai,
Vol troverai -

Quel cor, quell'estasi, quel sentimento,
Quel malinconico suo dolce accento,
Quel Ben, quel Genio tu cercherai
Vol troverai.

Odoardo Ciani -

Im. 602: Letra de La danza delle memorie de O. Ciani copiada por Javier Pintos. Arquivo familiar de Marina Pintos-Fonseca.

ANEXO 43. GUITARRA VOIRIOT

Recolhemos aqui a informação disponível sobre a guitarra Voiriot que chegou à Galiza no fim do s. XX, por ser de interesse para a nossa história guitarrística.

Vannes (2003) recolhe no seu dicionário dois violeiros apelidados Voiriot. O primeiro nasce em 1799 em Mirecourt, um dos grandes centros de construção de guitarras na França. Vannes considera que este primeiro Voiriot poderia ser o pai do seguinte Voiriot, Charles Aimé. Este segundo violeiro estabelecia-se em Troyes, localidade francesa situada entre Mirecourt e Paris. Dele sabe-se que casou com Augustine Angèle Gaulard, da família dos violeiros Gaulard dos quais Vannes (2003, p. 123) recolhe três, todos nascidos em Mirecourt e um deles documentado em Troyes desde 1835 até 1861. Também se sabe que o segundo Voiriot teve um filho, Marcel-Jules- Henri, em 1868. Os Voiriot e os Gaulard eram, portanto, duas famílias aparentadas de construtores e vendedores de instrumentos musicais em Mirecourt e Troyes. Um comentário curioso de Vannes (2003, p. 384) é que não se conhecem trabalhos destes Voiriot.

Na Galiza conserva-se uma guitarra Voiriot, com etiqueta ilegível, que consideramos seria construída na primeira metade do s. XIX em Mirecourt ou em Troyes por algum membro desta família de violeiros. Chegou a Compostela em torno do ano 1999, trazida por um cigano francês que vendia violinos e outros cordofones de arco. Foi comprada pelo seu dono atual, o professor Valentín Novio López³⁵², por mediação do violeiro Francisco Luengo³⁵³ que também o

³⁵² Valentín Novio é músico guitarrista, especialista em instrumentos antigos e professor de guitarra no Conservatório Profissional de Música de Santiago de Compostela. Estudou música antiga em Toulouse e atualmente colabora com artistas como Jordi Savall.

³⁵³ Francisco Luengo é músico violagambista, construtor de instrumentos, especialista em música antiga e pesquisador. Um dos seus trabalhos fundamentais é a reconstrução dos instrumentos do Pórtico da Glória.

restaurou. Por informação de Luengo sabemos que um grupo grande de ciganos franceses vinha regularmente à Galiza com motivo da peregrinação religiosa. Como eles vendiam instrumentos musicais, acabaram conhecendo-se. Luengo demandava-lhes instrumentos antigos. Um dia, o cigano Joseph Ziegler trouxe no meio dos violinos antigos esta guitarra Voiriot. A guitarra precisou de várias reparações. Anos mais tarde precisou de outros restauros que foram realizados pelo construtor César Arias³⁵⁴. O instrumento acha-se atualmente em ativo. Uma característica desta guitarra de que nos informa Luengo, e que resulta útil para a sua datação, é que a decoração dos filetes está feita com uma imitação de marfim realizada com nitrato de celulose, material novo que começou a empregar-se nos meados do século XIX³⁵⁵.

Conserva-se uma outra guitarra Voiriot na loja francesa *Orphée*³⁵⁶. Essa Voiriot da *Orphée* está construída em Troyes perto de 1845. Os ornamentos dos filetes são diferentes, mas a madeira e a feitura geral do instrumento coincidem. Pelas semelhanças dessa guitarra com a Voiriot conservada na Galiza e tendo em conta o uso do nitrato de celulose consideramos que a Voiriot galega pode datarse ca.1846.

³⁵⁴ César Arias é um jovem construtor de cordofones dedilhados, guitarrista, atualmente em ativo na Galiza. Os seus trabalhos estão distribuídos por vários países europeus.

³⁵⁵ O consumo europeu de marfim durante o primeiro terço do s. XIX tinha sido tão desmedido que provocou uma catástrofe no número de elefantes africanos, pelo que começou a ser necessário um substituto. Em 1846, o químico alemão C. F. Schönbein sintetizou pela primeira vez o nitrato de celulose (Predebón, 2005).

³⁵⁶ Pode ver-se esta guitarra na página web da loja: <https://www.orpheemusic.com/guitareromantique.html#>.



Im. 603: Guitarra Voiriot. Compostela. Coleção de Valentín Novio.



Im. 604: Guitarra Voiriot. Compostela. Coleção de Valentín Novio.

ANEXO 44. ALALÁ E ALVORADA DE JOSÉ CASTRO CHANÉ. ANÁLISE E PARTITURA

Apresentamos seguidamente uma análise comparativa de três versões da obra *Alalá e Alvorada* de José Castro González "Chané", duas delas para coro e uma, a que é objeto de estudo nesta tese, para grupo de plectro³⁵⁷. A partitura, manuscrita, leva uma capa onde indica o título, autor, tipo de arranjo, data e assinatura do arranjador e do seu proprietário:

Ala-la y Alborada
del M^{tro} Chané.

Arreglo para pequeña rondalla
Vigo - 2 - 1926
Santos R. Gómez

Propiedad de Evangelino Taboada.

A obra que, segundo esta versão, se intitula *Alalá e Alvorada*, é composição de José Castro González *Chané*, cujo arranjo para orquestra de plectro foi realizado em fevereiro de 1926 pelo maestro viguês Santos Rodríguez Gómez. Finalmente, a partitura pertence ao relojoeiro, inventor e guitarrista amador de Lalim, mas assentado em Vigo, Evangelino Taboada Vázquez.

A obra musical de Chané foi estudada por Gómez e Cancela (2017, p. 148-149) que informam de que esta peça foi estreada na Corunha em 26 de setembro de 1880. A partir daí viajou, foi

³⁵⁷ A autora desta tese quer deixar um agradecimento especial às pessoas que lhe facilitaram estas três partituras. A José Luís do Pico Orjais, que achou a partitura para orquestra de plectro no Museu de Ponte Vedra. A Ramom Pinheiro Almuinha, que partilhou a versão para coro de 3 vozes. E a Alejo Amoedo Portela, que facilitou a versão para orfeão de *La Oliva*.

conhecida e interpretada por outras agrupações como o coro *La Oliva* de Vigo (1888), o orfeão da Sociedade de Agricultores de Teis (1906), a versão de Manuel Quiroga e Martha Leman (1925). Foi obra obrigada no certame de coros galegos de 1928 celebrado no Carvalhinho. Agora temos também esta versão de Santos R. Gómez para orquestra de plectro (1926) e documentamos mais duas interpretações na década de 1950, ambas as duas realizadas em grupos de cordofones de mão, pelo que a partitura poderia corresponder à versão de Santos R. Gómez ou outra variada, mas do mesmo estilo.

Esta hipótese poderia dar-se no caso do grupo de plectro da Sociedade Cultural de Rio Mau, que interpretou o *Alalá* e *Alvorada* em concerto realizado em 30 de janeiro de 1955 na sede da Aliança Francesa em Vigo (EPuG, 1955).

Um ano mais tarde, em 8 de dezembro de 1956, a Tuna universitária de Compostela tocou esta obra na sua apresentação, num recital em que também participou o guitarrista e autor de uma história da guitarra, Antonio Uxío González Mallo, que interpretou o *Capricho árabe* de Francisco Tárrega, havendo também um outro duo de violino e guitarra a cargo dos intérpretes Pin e Orol (LN, 1956).

A versão deste *Alalá* e *Alvorada* para orquestra de plectro formada por bandolins, bandurras 1^{as} e 2^{as}, alaúdes e guitarras mais coro a três vozes corresponde-se substancialmente, em música e letra, com uma versão para 3 vozes de origem desconhecida que circulou e circula pelos coros galegos, intitulada "Alborada e Alalá". Ambas as versões estão escritas em Ré M/Sol M, 6/8 e 2/4, e apresentam as mesmas secções musicais com tratamento semelhante, salvando as distâncias de escrever só para vozes ou para cordofones de plectro e voz. Também coincidem na maior parte da letra. Tendo em conta que o arranjo para orquestra de plectro leva a data de 1926, poderia esta ser orientativa para datar a versão para coro de 3 vozes.

A terceira versão estudada por nós é a do orfeão *La Oliva*³⁵⁸, que está escrita nas tonalidades de Dó M, Sib M e Sol M, sendo os

³⁵⁸ Esta partitura chegou em 2013 ao Conservatório Profissional de Vigo, integrando um caderno com mais partituras galegas manuscritas que uma pessoa sem identificar, falando com forte sotaque argentino, depositou ali voluntariamente. Alejo Amoedo, pianista e atual professor catedrático do Conservatório Superior de Vigo, fez-se cargo do documento e é quem nos informa da sua conservação.

compassos de 6/8 e 2/4. Trata-se da mesma obra que as duas anteriores, algo transformada tanto na música quanto na letra, escrita para quatro vozes masculinas: tenores (2), barítonos e baixos. A cópia, e talvez o arranjo, está assinada por J. Méndez³⁵⁹.

Apesar desta variedade em torno à obra de Chané, a existência dos diferentes arranjos com variantes mais ou menos idiomáticas, devidas às necessidades do agrupamento para o que se adaptou, ou quem sabe se ao capricho do arranjador nalgum caso, existem em todas estas versões células musicais comuns, de sabor popular galego, que são o cerne da obra de Chané e lhe conferem a sua autoria. O mérito do autor teria sido unir as células musicais populares de que se compõe a peça, dispo-las para vozes num momento em que os orfeões adquiriam fama e prestígio, e oferecer assim um produto musical novo e indubitavelmente galego. Estes méritos foram respeitados em vida e após a morte do compositor e, apesar de que os novos maestros variaram alguns aspetos da música, sempre mantiveram a autoria de Chané bem presente.

As três versões deste *Alalá e Alvorada* de Chané analisadas aqui acham um eco celular histórico no Cancioneiro *Ayes de mi país* de Marcial Valladares que, sendo inédito em vida do autor, era já conhecido e divulgado nos círculos musicais galegos e mesmo espanhóis (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 55-61). Ambas as melodias aparecem também no cancioneiro de José Inzenga, publicado em 1888 (Orjais, 2005) mas, como sabemos, Chané estreia a sua obra em 1880, pelo que entendemos que não conhecia estas melodias galegas através do erudito castelhano. Para fazer uma análise da estrutura das peças tomaremos como referência principal a partitura do maestro Santos Rodríguez Gómez para orquestra de plectro.

A primeira célula musical aparece na parte da introdução (c. 1-15) e corresponde-se em grande medida com as da primeira Moinheira que aparece no cancioneiro de Marcial Valladares (Orjais e Rei-Samartim, 2010, p. 127). Sem serem exatamente iguais, as melodias são

³⁵⁹ Documenta-se em Vigo um Francisco Méndez Davila (ca.1895 - d.d. 1938), natural de Lavadores, pianista cego, que em 1904, contando 9 anos de idade, foi estudar no Colégio López Navalón de Compostela e mais tarde foi diretor da Escola de Cegos de Vigo, criada em 1916 (Durán, 2009, p. 76-78).

semelhantes. Na versão para orquestra de plectro esta parte não é cantada, apesar de que no cancioneiro valadariano aparece com letra³⁶⁰.



Im. 605: Motivo da introdução na versão de Santos R. Gómez. Ré M.



Can - tam os _____ ga - los ao di - a cr - gue - te que - ri - di - nho e va - i - te.

Im. 606: Melodia inicial da moinheira n. 1 em Ayes de mi país. Dó M.

A segunda célula musical reconhecível é o Alalá (c. 16-35), que se corresponde melódica e harmonicamente com o Alalá n.º 4 do Cancioneiro valadariano (p. 87). Porém, nas três versões da obra de Chané este alalá aparece com a letra da moinheira anterior. Em resumo, a letra da moinheira foi aplicada ao alalá. A versão de orquestra de plectro e a de coro a 3 vozes diferem da tonalidade valadariana em Si b M, mas esta é conservada na versão para 4 vozes de *La Oliva*.



Im. 607: Alalá no arranjo de Santos R. Gómez. Sol M.



Im. 608: Alalá n. 4. Ayes de mi país. Marcial Valladares (1865). Si b M.

A terceira célula musical é a da Alvorada (c. 36-81), que guarda certo parecido melódico com a cantiga XXII de Inzenga (1888,

³⁶⁰ Para este exemplo temos ajustado algumas sílabas da letra, diferindo do original valadariano. A ortografia da letra é também uma adaptação ao Acordo Ortográfico moderno. O original pode consultar-se em Orjais e Rei-Samartim (2010).

p. 35) coincidindo no primeiro verso da letra "cantam os galos ao dia". As duas quartetas presentes na peça de Chané eram na época bem conhecidas e contavam com numerosas variantes. Inzenga recolhe ambas as duas quartetas, uma como *Canto do país da Ulha* (p. 27-28) e a outra como *Canto antigo* (cantiga XXII). Igualmente também as recolhe Casto Sampedro, ainda que o seu cancioneiro foi editado postumamente em 1942. Muitos outros cancioneiros posteriores recolhem estas quartetas, o que avala a sua popularidade.

Porém, a melodia desta alvorada não é a cantiga de Inzenga. Também não coincide com nenhuma das alvoradas para gaita recolhidas por Sampedro, nem com a presente no fundo musical da família Valladares. A letra que a acompanha também não foi recolhida nos cancioneiros consultados:

Xa as estrelas foxen	Já as estrelas fogem
xa vem a alegria	já vem a alegria
xa a lucir empezan	já a luzir começam
as luces do día	as luzes do día
Soa sae da igrresa	Soa sai da igreja
a sondaren penas/nenas.	a sanar as penas/nenas.



Im. 609: Tema da alvorada na versão de Santos R. Gómez.



Im. 610: Continuação do tema da alvorada na versão de Santos R. Gómez.

Na Coda final (c. 82-98), escrita em tempo Lento, aparece um novo tema em 2/4 que parece sair da moinheira inicial, sendo uma espécie de resumo melódico da Introdução e conformando uma lembrança que em c. 93-94 torna por um instante ao 6/8. O resultado é tão perfeito que fomos procurar a melodia aos cancioneiros, convencidas de que seria uma última canção galega já estudada, ainda que não a achamos em Valladares, Inzenga ou Sampedro.



Im. 611: Melodia da Coda na versão de Santos R. Gómez.

Depois do tema anterior e em sucessão ralentizante de semínimas aparece uma última lembrança da moinheira inicial. A passagem está escrita em 6/8, sem indicação da mudança de tempo.



Im. 612: Lembrança da moinheira inicial na Coda na versão de Santos Rodríguez Gómez.

Na nossa transcrição optamos por deixar à vista a mudança de compasso indicando que o pulso deve manter-se inalterado, portanto, equivalendo as semínimas anteriores e posteriores às semínimas com ponto desta passagem de 2 compassos.

PARTITURA

Alalá e Alvorada

Partitura original propriedade de Evangelino Taboada.
Museu de Ponte Vedra.
Edição: Isabel Rei-Samartim.

José Castro González "Chané", set 1880
Arranjo de Santos Rodríguez Gómez, fev 1926

Andante

Bandolins e Bandurras 1ª

Bandurras 2ª

Alaúdes

Guitarras

pp

a 2

cresc.

ff

Alalá e Alvorada

Andante

p Can-tam

12

12

12

12

18

18

18

18

os ga-los pro di - a er-gue - te meu bem e vai - te *pp*

pp

p

26

26

26

26

rit.

sfz

Anexo 44. Alalá e Alvorada. Chané. Análise e partitura

Alalá e Alvorada

Alvorada

36 Jáas es - tre - las fo — gem já vem — aa - le - gri - a

36 *p* Jáas es - tre - las

43 Jáa lu - cir co - me — çam jáa lu - cir co -
so - a sai dai - gre — ja so - a sai dai -

43 fo — gem já vem — aa - le - gri - a

49 me — çam as lu - ces do di 1. a. 2. a.

49 gre - ja

49 Jáa lu - cir co - me — çam as lu - ces do di - a. di - a.
so - a sai dai - gre — ja a san - dar as pe - nas. ne - nas.

Alalá e Alvorada

54

f A - lala - lá - lala - lá - etc.

f A - la - la - lá - la A - la - la - lá - la etc.

61

pp Lá - lala - etc.

mp

f

mp

67

ao até e salta

ao até e salta

ao até e salta

ao até e salta

Alalá e Alvorada

75

lá-etc. bor tam-tam - bor tam-tam - bor tam-tam

82 Lento

ppp *ppp* *p* *ppp* *ppp*

92

(♩=♩) (♩=♩)

p *ppp*

**ANEXO 45. FUNDO DA S.C.P. EL ECO.
BALADA PARA CONTRALTO. PARTITURA**

Balada para contralto

com acompanhamento de guitarra

Música: Anónimo / Letra: Salvador Golpe
Arquivo da Soc. Coral Polifônica *El Eco* (Corunha)

Andantino

Musical score for "Ave Maria" by Franz Schubert, featuring piano and voice parts. The score is in 4/4 time and includes lyrics in Portuguese.

Lyrics:
 As li - gei - ras an - do - ri - nhas pra Ga - li - za vin - do
 vão pra Ga - li - za vin - do vão.

Performance Instructions:
 The piano part includes dynamic markings: *f* (forte), *dolce* (softly), *f* (forte), and *dim.* (diminuendo). The piano part also includes articulation markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *mosso* (moderato). The voice part includes the instruction *sostenuto* (sustained).

Balada para contralto

13 *tempo giusto*

Ve - em le - das tras os ni - nhos dos a - mo - dou-tro

15

vrão dos a - mo - res dou-tro vrão Dei - xam lon - ge nou - tras

18

pra - ias os re - cor - dos dum a - mor ea - qui a - cham a - mor no - vo do - ces

cresc. ***ff*** ***p***

23

bri - sas cla - ro Sol. Quem pu - de - ra ter as a - sas quee - las

cresc. ***f***

Anexo 45. Fundo da S.C.P. El Eco. Balada para contralto. Partitura

Balada para contralto

27 te - êm pra vo - ar! Ah! Seas-sim fo - ra não sen - ti ra tan - ta

f

31 pe - na por mar - char. Eu com' e - las dei - xoa te - rra dos re - cor - dos da ne -

p *cresc.*

36 nez, dei - xoa pá - tria dos a - mo - res sem es - pran - ças de vol - ver.

f *menos*

41 Mas, Ga - li - za, scum mal

mf

p

Balada para contralto

46

fa-do se-pa-rar - me vai de ti le-vao cor - po por-quea - ial - ma to - daen - tei - ra dei - xoa-

f *p*

52

qui. Ah! A-deus ca-sa, sou-tos, ri-os, vei-gas d'ou-ro, cla-ro

maestoso *mf* *dim.*

58

Sol... A-deus ber-ço dos a-mo-res... A-té sem-pre vou-mea-deus! A-té sem-pre vou-mea-

smorz. *doloroso* *p*

64

deus a-deus ber-ço dos a-mo-res a-té sem-prea deus.

ff *ad libitum* *ff* *agitato*

*No original figuram escritos os dois Dó. Fazer um a escolher. N. d. E.

ANEXO 46. BIOGRAFIA RAMÓN GUTIÉRREZ PARADA. PARTITURAS

1. FAMÍLIA

Ramón Gutiérrez Parada nasce o dia 24 de setembro de 1874, no número 48 do lugar de Rabaza, onde figura domiciliada a sua mãe, María Concepción Parada Ratón, natural do lugar, e o seu pai, natural do lugar de Mende, Juan Gutiérrez Fernández, ambos os dois dedicados à lavoura. E morre na cidade de Ourense, em 27 de fevereiro de 1945. Os avós maternos, José Francisco Parada, do lugar, e Manuela Ratón, de Merlam (Chantada) estavam já defuntos. Os avós paternos, Gabriel Gutiérrez, de Velhe, também estava defunto e sobrevivia a avó, Agustina Fernández, de Mende, viúva e lavradora. Estas informações são verificadas por Ramón Parada Ratón, irmão de María Concepción, de quem o recém nascido toma o nome. O pai Juan Gutiérrez morre prematuramente com 46 anos, contando o seu filho Ramón nada mais que sete.



Im. 613:
Ramón Gutiérrez Parada.
Acervo de P. Izquierdo.

O nosso guitarrista foi um de seis³⁶¹ irmãos e irmãs da família Gutiérrez Parada, uma família humilde, com origem em lugares pequenos perto da urbe que devido à aquisição de um ofício e ao seu trabalho continuado chegou a conseguir prosperidade e algumas propriedades, como a casa onde mais para a frente Gutiérrez Parada vivirá com a sua família, casa em que instalará

³⁶¹ José María, Antonia, Ángel, Manuel, Ramón e Enrique. Ata de óbito de Juan Gutiérrez Fernández, com data de 25 de fevereiro de 1881, falecido na Rabaza aos 46 anos de idade. Registro Civil de Ourense, t. 13, p. 109, s. 3ª (15/09/2016).

no rés-do-chão a sua barbearia-cabeleiraria³⁶². O ofício de barbeiro terá sido adotado por vários dos irmãos Gutiérrez Parada, todos também implicados na vida social das suas localidades de residência e com interesses culturais diversos, próprios de uma família de origens humildes, que com a força do trabalho melhoraram as suas expectativas laborais e profissionais, o que lhes permitiu desenvolver uma atividade social, cultural e política mais intensa.

Dos irmãos Gutiérrez Parada temos notícia de Manuel, que em 1932 aparece como proprietário de uma barbearia em Monforte de Lemos (Anuario, 1932, p. 176). E em 1933 aparece na revista *Vida Gallega* como industrial e ex-concelhal em Monforte que regressa de Madrid para se restabelecer de saúde (VG, 1933). Também há notícia de Enrique, quem em 1932 aparece como proprietário de outra barbearia no lugar de Parada, número 1, ignoramos se será a Parada de Vila Marim, de Outeiro ou do Sil (Anuario, 1932, p. 209). Também em 1940, já na ditadura, Enrique Gutiérrez Parada é chamado de 'camarada' e convocado pela Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. (LR, 1940b). Não sabemos se seriam parentes de um Marcial Gutiérrez, membro fundador do orfeão *Unión Orensana* (Adrio, 1935, p. 257).

Ramón Gutiérrez casa-se em 12 de setembro de 1898 com Amalia Fernández Méndez (11 de fevereiro de 1880 - 4 de janeiro de 1935³⁶³) na igreja paroquial de Sta. Eufémia do Centro. Amalia Fernández Méndez era filha dos padeiros das Burgas, que além da padaria nesse bairro ourensano, tinham algumas propriedades na cidade. Ramón e Amalia têm sete filhas e filhos, todos os quais aprenderam música com o seu pai: Vicente, nado o 29 de agosto 1899, do qual sabemos que se graduou bacharel no Liceu dos irmãos

³⁶² Segundo se depreende da ata de compra, a casa número 24 da rua de Santo Domingo, na cidade de Ourense, é comprada por Ramón Gutiérrez Fernández no mês de março de 1919 à sua anterior proprietária, já finada, dona Pilar Anta Sotelo y Temes, quem a tinha recebido em herança do seu pai Francisco Anta Mayo, proprietário de várias casas na mesma rua. No rés-do-chão instala-se a barbearia *La Nueva Luz*.

³⁶³ Registo Civil de Ourense, t. 8, p. 78v, s. 2ª (05/04/2000). Paróquia de Sta. Eufémia do Centro, livro 12 de casados, 1898-1909, fólio 27r.

Villar³⁶⁴ em 1914 e que, ensinado pelo seu pai, tocava o violino (LR, 1939).



Im. 614: Família Gutiérrez Parada, Ramón e Amalia sentados e rodeados de três crianças, Ramón, Aurora e talvez Rocío, e quatro amigas da família ca.1924. Acervo familiar de Paulino Izquierdo.

María Victoria, que nasceu em 25 outubro 1908 e morreu em 15 março 2000, tocava violino e guitarra. Rocío, a mãe de Paulino Izquierdo, o nosso informante. Enrique, do qual não temos mais notícias. Aurora, que nasceu o 15 de outubro de 1916 e morreu em 2016 sem chegar a cumprir os 100 anos. Amalia, casada com um empresário catalão e morta muito jovem em acidente de carro quando ainda o uso do carro não era generalizado (EPP, 1930). E o mais novo, Ramón, do que sabemos nasceu em 23 de abril de 1919, na rua Santo Domingo, n.º 24, isto é, já na casa que albergava a família e a

³⁶⁴ Amador e Saturnino Villar Amor foram os continuadores da Escola fundada pelo seu pai que esteve ativa entre 1885 e 1935 na cidade ourensana. Amador foi um mestre republicano e colaborador da revista Nós.

barbearia³⁶⁵. Havia o costume de se reunirem e formarem um grupo com instrumentos de plectro, guitarras e violinos. O neto, Paulino Izquierdo Gutiérrez, informa-nos de que a casa foi vendida há aproximadamente uns 30 anos com todos os pertences, incluídos os dois violinos e, provavelmente, se se conservava, a guitarra que veremos mais para a frente.

2. LA NUEVA LUZ, BARBEARIA-CABELEIRARIA

Ramón Gutiérrez Parada exercia ofício de barbeiro e cabeleireiro na sua barbearia *La Nueva Luz*, de maçónico nome, sita como já foi dito no rés-do-chão do edifício da rua Santo Domingo³⁶⁶. A família teria tido várias moradas enquanto a barbearia esteve sempre situada nesse endereço. Como vimos antes, em 1919 Ramón Gutiérrez conseguiu comprar a casa inteira e rendabilizar assim os lucros do seu negócio particular. O seu neto Paulino informa-nos de que foi inventor do Champu "Gloria" e da loção de barbear "Ronier", cuja patente foi vendida mais tarde a uns empresários maiorquinos.

A relação entre as barbearias e a música de guitarra e outros instrumentos de corda dedilhada é longa. De Rossini às zarzuelas espanholas, histórica e socialmente nas barbearias, e outros locais de ofícios liberais, dava-se uma conjugação de espaço, tempo e necessidade de entretenimento que os instrumentos portáteis e a guitarra em especial cumpriam muito bem. Na Ourense do fim do século XIX achamos vários barbeiros guitarristas que ensaiam e dão aulas de música e dos instrumentos que dominam no próprio negócio, normalmente num apartado na parte traseira do local. Quiçá o mais

³⁶⁵ A rua sofreu mudanças na sua numeração, pois a casa dos Gutiérrez Parada tinha o número 14 em 1908, quando nasceu María Victoria, mas em 1919, ano em que Ramón Gutiérrez compra a casa, quando nasce Ramón era já o número 24. Anteriormente a família tinha morado noutras ruas ourensanas, Vicente, que foi o primeiro, nasce em 1899 na praça do Ferro, e Aurora, nada em 1916, no 16 da rua da Paz.

³⁶⁶ Em Rivas (1998, p. 21) referencia-se a barbearia na rua de Santo Domingo já em 1899. Informa-nos Paulino Izquierdo que o autor do *Opúsculo para barbeiros e perruqueiros*, Luís Rivas Villanueva era de Ordes, trabalhava na banca (*Caja de Ahorros*) em Ourense e morreu em acidente de trânsito, atropelado por uma motocicleta. O texto do opúsculo, tamanho bolso, de 43 páginas, é o pregão que deu num ano em que foi convidado a ser o pregoeiro das festas em honra dos barbeiros ourensanos.

afamado e de carreira musical mais próspera tenha sido Ramón Gutiérrez Parada, mas também estavam entre outros o grande Modesto Casanovas e o elegante Eduardo Rey Custodio, pai adoptivo de Eduardo Blanco Amor.



Im. 615: Dose do champu Gloria criado por RGP.
Exemolar fornecido por Paulino Izauierdo.



Im. 616: Barbearia-Cabeleiraria La Nueva Luz.
Foto: R. Montero.

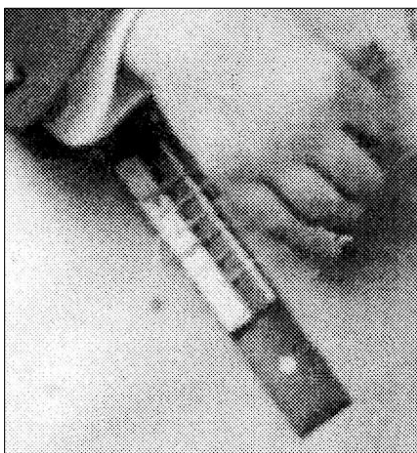
3. O GUITARRISTA

Ramón Gutiérrez Parada, bom guitarrista do seu tempo, compositor e regente de coros e grupos de plectro, tocava vários instrumentos. O seu neto Paulino informa-nos de que ademais da guitarra tocava também a bandurra, o bandolim e o violino e que possuía dois violinos de grande qualidade, que foram vendidos junto com a casa. A sua guitarra também parece, pelo retrato, um instrumento de alto nível de construção.

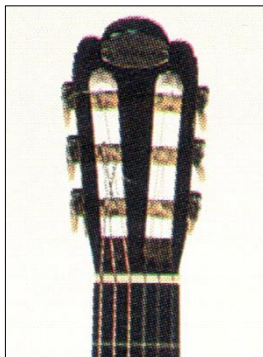
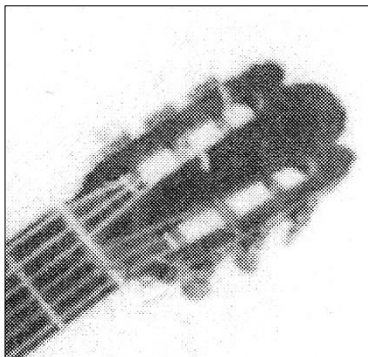


Im. 617: Ramón Gutiérrez com guitarra.
Acervo familiar de Paulino Izquierdo.

A madeira, o cavalete, a roseta, o tampo, os filetes laterais e, em geral, o acabado do instrumento parecem indicar que se trata de uma guitarra de construção artesanal da melhor qualidade. Provavelmente foi feita no século XX e, ainda sem determinar o possível construtor, identificamos traços semelhantes a uma Antonio de Torres no cavalete e na cabeça. A guitarra de Torres com a que contrastamos estes dados é uma das publicadas no *Catálogo da Exposição* realizada em 1991/92 no Museu de Arte Metropolitana de Nova Iorque, *The Spanish Guitar*, publicado por Ópera Tres em 1993. Nas páginas 155 a 157 do *Catálogo* acha-se esta guitarra, pertencente à coleção Godia Sales de Barcelona, e construída por Torres em 1864 que parece inspirar o cavalete e a cabeça da guitarra de Ramón Gutiérrez Parada. A roseta parece-se com a achada nas duas guitarras de oito cordas *Hijos de González*, conservadas no museu do liceu Fernando Blanco de Cee. A relação entre Torres e Francisco González e a sua filha, que herdou o ofício do pai, ainda não tem sido explorada, ainda que a família de construtores Ramírez de Madrid afirmam ter nos seus inícios os ensinamentos do galego González.



Im. 618 e 619: À esquerda, cavalete da guitarra de Gutiérrez Parada. À direita, cavalete de Torres.



Im. 620 e 621: À esquerda, cabeça da guitarra de Gutiérrez Parada. À direita, cabeça da guitarra de Torres.



Im. 622 e 623: À esquerda, roseta da guitarra de Gutiérrez Parada. À direita, roseta de uma guitarra Hijos de González.

Sendo filho de lavradores que conquistou um ofício na cidade e desenvolveu uma grande atividade cultural e musical, Ramón Gutiérrez Parada preocupou-se de realizar estudos musicais académicos. Em 1903 conseguiu o Diploma de Honor na Academia de Música de Donostia, fundada pelo maestro José Erviti Segarra e regentada na altura pela sua filha Inés Erviti Bardés³⁶⁷. Em 1906

³⁶⁷ Em LCG (1903a), EAn (1903a) e GdG (1903b) faziam-se eco das notícias sobre o sucesso de Ramón Gutiérrez Parada em Donostia. A Academia por correspondência que José Erviti Segarra tinha fundado em Donostia a partir da sua estadia nessa cidade, em 1891. À morte do compositor, que aconteceu em 1900, foi continuada pela sua única filha. Portanto, Inés Erviti

voltava a conseguir outro Diploma honorífico na mesma Academia para os estudos de harmonia e composição (ENdG, 1906):

Orense. Después de haber cursado con brillantes ejercicios los estudios musicales de armonía y composición, le ha sido expedido por la Academia de San Sebastián el título correspondiente al estudioso joven orensano, D. Ramón Gutiérrez Parada.

Desconhecemos a origem das primeiras aulas de guitarra ainda que muito provavelmente houve algum professor ou professora na segunda metade do século XIX em Ourense que estimulasse a aprendizagem do instrumento. No seu retrato vemos um guitarrista elegantemente vestido que eleva ligeiramente o seu pé esquerdo sem ajuda de apoia-pé. Que coloca a sua mão direita num estilo netamente tarreguiano e numa posição perto do cavalete, favorecendo os sons claros e brilhantes. Na mão esquerda, um belo acorde de Lá Maior na quinta posição. Apesar da pouca elevação da sua perna esquerda, os seus ombros ficam retos e equilibrados, sendo por isso que o seu pulso esquerdo deve fazer um esforço adicional por se adaptar à escala, flexionando-se intensamente para conservar a posição equilibrada da mão esquerda. A enorme influência da escola de Tárrega nota-se em tudo, tanto na posição do instrumento, corpo e mãos, quanto na música, sendo que uma das obras compostas por Gutiérrez Parada para guitarra, o seu Prelúdio n.º 5, está claramente influído pelas peças breves e intimistas compostas pelo guitarrista valenciano no século XIX. Era Ramón Gutiérrez um amante de Tárrega, o qual evidencia-se na anedota que a sua filha, Aurora Gutiérrez, relatou ao seu sobrinho, Paulino Izquierdo, pessoa que tanto tem colaborado connosco na reconstrução da vida e obra do seu avó. Conta-nos Paulino que, um bom dia, um arquiteto francês entrou na barbearia e ao ver que o barbeiro era músico e tinha lá disponível uma guitarra pediu para ele tocar alguma coisa. Ramón Gutiérrez tocou a tenra *Lágrima* de Tárrega excelentemente, conseguindo arrancar umas lágrimas ao arquiteto.

Bardés era a música compositora encarregada de ensinar e corrigir os exames realizados pelos matriculados na época em que o nosso guitarrista realizou seus estudos nessa academia.

4. ORFEÃO *UNIÓN ORENSANA*

Adrio (1934) realiza uma breve história do orfeão que apresentamos muito resumida: Em 1880 organiza-se a *Sección Coral Eslava*, cujo primeiro regente foi o pianista Mariano Pastor e o segundo, Ricardo García. Em paralelo organizam-se o *Orfeón Orensano*, com o flautista Arturo Fernández como regente, e um grupo de cantores do *Liceo*. Em 1887, com o ensejo de participar na homenagem ao Padre Feijó, os membros destes agrupamentos que apenas tinham atividade organizam-se no *Café de la Unión*, cujo dono José Rodríguez Santos facilita o local para o ensaio do grupo. Daí o nome do orfeão *Unión Orensana* em reconhecimento e homenagem ao local que facilitou e colaborou com o projeto. Os regentes seriam o pianista Francisco Prieto e o violinista Enrique Fernández. Entre 1891 e 1895, o regente foi Adolfo Berges e depois de uma temporada instável, em 1906 voltaria Enrique Fernández até ao 1915. O autor menciona os prémios conseguidos pelo orfeão até 1929 (p. 255-263).

Achamos que Ramón Gutiérrez Parada foi durante um tempo regente do orfeão *Unión Orensana*, pois em 19 de abril de 1905 aparece a notícia da sua demissão irrevogável (EDdP, 1905). A contundência da expressão poderia ser sintoma do processo delicado em que se achava o orfeão, desde a partida para a emigração em 1895 do anterior regente, Adolfo Berges. Em 1905 surge o ensejo do *Festival del Quijote*, evento organizado em Madrid onde poderiam atuar os orfeões que se apresentassem³⁶⁸. Com esse motivo o *Unión Orensana* organizou-se para participar. Não seria estranho que contassem com Ramón Gutiérrez para a regência ainda que desconhecemos desde quando exercia este cargo. Mas algo deveu correr mal porque a sua demissão aconteceu em abril e o regente que finalmente levou em maio o agrupamento ao Teatro Real foi Laureano Rego (Adrio, 1934, p. 261-262). Outro regente temporário do orfeão, em época que desconhecemos, foi José Quilez.

³⁶⁸ Tratava-se do III centenário da famosa novela de Cervantes, cuja primeira parte foi publicada em 1605, que foi festejado no mês de maio de 1905 em Madrid e outras localidades espanholas.

5. BANDA MUNICIPAL DE OURENSE

Também há notícia de que Ramón Gutiérrez aspirou a dirigir a Banda Municipal de Ourense. Este antigo agrupamento apresenta-se em público por primeira vez o dia 18 de março de 1844 sendo o regente Manuel Tuestes. A câmara municipal acordou fazer-se cargo do salário do regente na sessão do 21 de maio desse ano (Adrio, 1934, p. 60-61). Depois no ano 1865 foi construído o primitivo palco da música, por Andrés Núñez, a quem foram pagados 171 reais e 31 céntimos. Foi inaugurado nos primeiros dias de setembro desse ano (p. 133-134). Em 1878 o governador civil Bartolomé Molina, de Múrcia, organiza uma nova banda municipal que debutou o 15 de junho desse ano. Há relação dos membros e do programa do debute. Segundo o cronista ourensano, a sua atividade manteve-se até que o governador civil cessou no posto (p. 175-177). Nos anos a seguir, a banda continua a sua atividade mais ou menos continuamente. E em 1910 lança-se um concurso para ocupar o posto de direção. Em setembro desse ano aparece publicada nos jornais a relação de aspirantes. Ainda que a vaga foi finalmente ganhada por Ricardo Courtier, que naquela altura estava em Ourense a dirigir a banda de Trives, o nosso guitarrista aparece como concorrente com uma breve descrição do seu currículo que faz referência à sua formação musical, à sua atividade como regente do orfeão *Unión Orensana* e como maestro compositor, com várias obras compostas para banda³⁶⁹. Para uma história completa da Banda Municipal de Música de Ourense veja-se Noche (2012). Como



Im. 624: Retrato de Gutiérrez Parada em Vida Gallega, 1916.

³⁶⁹ Aparece primeiro em *El Diario de Pontevedra* (1910b) em nota breve descrito como "maestro compositor" e depois algo mais ampliado na *Gaceta de Galicia* (1910) do 16 de setembro do mesmo ano, em que especifica: "D. Ramón Gutiérrez Parada.- Justifica haber aprobado composición y armonía en la Academia por correspondencia del señor Erviti, de San Sebastián. Dice haber dirigido el orfeón "Unión Orensana" y es autor de varias composiciones para banda".

veremos a seguir, a revista *Vida Gallega* dava-o como regente da Banda de Música, junto de outras informações biográficas que resultaram perfeitamente realistas. Talvez a sua passagem pela banda foi noutra ocasião e tão breve que não ficou registada? O certo é que no arquivo da banda, Noche (2012, p. 97 e 399) regista duas obras de Gutiérrez Parada.

6. ESCOLA NORMAL DE MESTRES

Ramón Gutiérrez Parada, como figura musical ourensana, deveu ministrar na Escola Normal de Ourense as aulas de música durante o curso 1915-1916, contratado como auxiliar interino. A revista *Vida Gallega* publica uma laudatória resenha do nosso guitarrista incluindo este facto (VG, 1916):

El reciente nombramiento de este inteligente músico orensano para una cátedra de la Escuela Normal de la ciudad de las Burgas constituye un consolador acto de justicia.

Compositor inspiradísimo, fué laureado repetidas veces en certámenes regionales y extranjeros.

El Ayuntamiento de Orense le dió votos de gracias por haber regalado obras suyas, todas notables, á la banda municipal de música.

Hace tres años organizó una notabilísima agrupación musical que realizó un viaje á Vigo. Todas las obras musicales que ejecutó aquella colectividad eran suyas.

Dirigió una excelentísima rondalla y la banda municipal de Orense, teniendo que abandonar estos cargos por sus muchas ocupaciones.

Fue premiado en Milán y en otros grandes centros artísticos, y su nombre salió, con todos los honores, al extranjero, donde se contiza los valores artísticos.

El Sr. Gutiérrez Parada hizo sus estudios de composición en San Sebastián con maestros de tanta talla como Erviti, Jaure y Mamerto Martín.

Es, en suma, este músico orensano una figura de gran relieve artístico, que continúa la buena tradición de Galicia madre de privilegiados cultivadores del Arte.

Em 1916 produz-se uma renovação na contratação do professorado das Escolas Normais no Reino da Espanha. No mês de janeiro finalizava o antigo sistema (GdM, 1916) pelo que podia ser contratado o pessoal auxiliar interino. Em 10 de maio entrará em funcionamento a nova modalidade de contratação oficial (Ascarza, 1917, p. 180). Na nova contratação, a professora que ganharia a vaga definitiva seria a pianista Araceli Ancochea, que foi a docente de música da Normal de Ourense durante várias décadas (LR, 1916). Ramón Gutiérrez cessaria em junho de 1916 ao finalizar o curso académico (Ascarza, 1917, p. 207-208).

Nesta foto do ano 1915 aparece Ramón Gutiérrez Parada com os professores da Normal. Uma descrição pormenorizada dos integrantes da foto pode ler-se em Salgado (2014):



Im. 625: Ramón Gutiérrez Parada, segundo de pé pela esquerda, por trás dum novíssimo Vicente Risco, segundo sentado pela esquerda. Acervo familiar de Paulino Izquierdo.

7. OS PRÉMIOS

Em 1912 realiza-se em Milão um concurso internacional de composições para instrumentos de plectro e guitarra. Apresentam-se dois galegos e ambos são premiados com Diplomas de Honor (EDdP, 1912). Um deles é o bandolinista viguês José Mouriño. O outro é o nosso guitarrista ourensano, Ramón Gutiérrez Parada, que recebeu o prémio pela obra *Flores de España*, passodoble para guitarra, a qual foi publicada na revista italiana *Il Plettro* no número de abril de 1913 e incluída no Álbum n.º 2 da *Prima Serie della Biblioteca del Chitarrista*, coleção de música publicada na editora de Alessandro Vizzari, quem era também o editor de *Il Plettro* (Pocci, 2009a).

A notícia deu a volta aos jornais galegos no mês de abril de 1912. No dia 25 a *Gaceta de Galicia* publicava (GdG, 1912a):

Asuntos gallegos. Un peluquero músico.

La prensa gallega comenta el éxito alcanzado en el concurso internacional de música, celebrado en Milán, por el maestro peluquero ourensano, D. Ramón Gutiérrez Parada.

Por las composiciones musicales que ha presentado en aquel certamen, obtuvo dicho señor, propietario de la peluquería de Orense "La Nueva Luz", el diploma de honor de primer grado.

La provincia de Orense cuenta con un artista más para honra suya.

A los nombres de Manuel Curros Enríquez, Valentin Lamas Carbajal, Parada Justel (quizá pariente del peluquero laureada [sic] en Milán), Antonio Rey Soto, Fray Gerónimo Feijóo, Alberto García Ferreiro, etc. hay que sumar uno más, que prenderá en el pentágrama sublimidades dignas de los grandes maestros de la música gallega, adormida al presente.

Por aquele tempo havia já na cidade de Ourense várias pessoas dedicadas à docência musical. Pelos anuários Bailly-Baillièrre de 1912 e 1913 sabemos que estão registados os professores de música Enrique Fernández, José Lorenzo Cao na rua Barreira, Juan Fernández na mesma rua que o anterior, José Millán na rua Alba e Mariano Pastor na rua Progreso. E as professoras de piano Consuelo García del Villar na rua Santo Domingo e Elvira del Pino na rua Tendas, e

em 1913 figura José Courtier como professor de piano (Directorio, 1912; Anuario, 1913).

Dois anos depois, em 1914, ano em que estalha a primeira guerra mundial, a revista madrilena *Mundo Gráfico* publica o retrato de Ramón Gutiérrez Parada, a fazer-se eco do sucesso de Milão e com uma interessante informação no pé de foto (MG, 1914):

Laureado compositor orensano que en el gran concurso internacional de Milán, obtuvo gran diploma de honor y recientemente gran medalla de oro por una hermosa Alborada en el concurso regional de Vigo. / Fos. Montero.

Graças a esta informação sabemos dessa *Alborada* cuja localização não está verificada, como a maior parte da obra do nosso compositor guitarrista. Tampouco temos notícia do concurso regional organizado em Vigo que imaginamos era para banda e, a teor da informação, deveu realizar-se nesse mesmo ano 1914. É um dos prémios mais destacados que recebeu.

Nesse ano a vida cultural de Ramón Gutiérrez Parada dispara-se para além da música. Já era sócio do Liceu ourensano e do Orfeão, quando em agosto de 1914 aparece na relação de membros da *Real Asociación Académica de Escritores Gallegos Laureados* (IG, 1914). Faziam parte desta associação, entre outras, as escritoras Emilia Pardo Bazán e Dolores del Río S. Granados, as pianistas e compositoras Maria Luisa Sanjurjo e Pilar Castillo, também os políticos Augusto González Besada e Manuel Portela Valladares, o potentado viguês, pai da pianista, Benito Sanjurjo Ramírez de Arellano, e os não galegos Benito Pérez Galdós e Jacinto Benavente. A RAAEGL estava patrocinada pela revista *Ilustración Gallega* cujo diretor, Ramiro Vieira Durán, era o presidente³⁷⁰.

Em 1916 Ramón Gutiérrez Parada foi premiado nos Jogos Florais de Ponte Vedra junto com outros intelectuais e músicos como

³⁷⁰ Maria Barbeito era membro de número da associação desde o 28 de janeiro de 1913 (Romero, 2014). Outro dos sócios era Torcuato Ulloa, amigo de Javier Pintos, Valle-Inclán, Said Armesto e Unamuno, foi funcionário e escritor. Em 1894 publicou *Arlequinada*, livro de artigos cómicos com capa do pintor, violinista e regente pontevedrês, Benigno López Sanmartín.

Jesús Rey Alvite, de Compostela, J. A. Veiga³⁷¹, em Madrid, e Avelino Rodríguez Elías, de Vigo (EDdP, 1916). O jornal *La Correspondencia Gallega* informa dos prémios: Jesús Rey Alvite foi premiado pelo ensaio "Escuela y dispensa", Avelino Rodríguez Elías, pelo poema "Este vaise y aquel vaise". Na secção de música não deram o prémio e sim um *accesit* a José Adolfo Veiga pela obra *Carmucha*. Ramón Gutiérrez Parada levou uma menção pela obra *Unha festa n'o pinar*. No júri estavam, entre outros, o político Luis Porteiro Garea, catedrático de Direito da universidade compostelana quem em maio do mesmo ano vinha de fundar as Irmandades da Fala, e o naturalista Ramón Sobrino Buhigas, catedrático do Instituto de Ponte Vedra.

No 30 de agosto a *Gaceta de Galicia* publica uma nota de parabéns pelo prémio ao nosso guitarrista e em 15 de setembro, a revista *Vida Gallega* publica outro nota de felicitação aos colaboradores premiados nos passados Jogos Florais de Ponte Vedra. Sobre Ramón Gutiérrez dizem:

En el tema musical obtuvo una recompensa el conocido y ya muchas veces laureado compositor orensano D. Ramón Gutiérrez Parada, músico notable, cuyo retrato publicamos en nuestro número anterior.

Na Escola Normal, Ramón Gutiérrez frequentou a companhia de Vicente Risco, ambos os dois professores na instituição. A intenção de compor música propriamente galega a conhecemos tanto pelas suas obras, e daquelas obras que não conhecemos, pelos seus títulos. Ademais conhecemos a sua faceta social e cultural para além da música, a sua pertença a diversas associações e academias não estritamente musicais. É por isto que não surpreende achar um R. Gutiérrez, que bem pode ser o nosso guitarrista, entre as assinaturas do *Manifesto Nazonalista de Lugo* assinado em 1918 e impulsado, entre outros, por Risco. Também a hemeroteca confirma esta intenção galeguizadora na sua música. Em 1922, o jornal viguês *Galicia* informa da interpretação o dia anterior, 3 de agosto, em Ourense por

³⁷¹ José Adolfo Veiga Paradís, sobrinho de Pascual Veiga Iglesias.

parte da Banda de Cazadores de Mérida da obra *Unha festa n-o pinar* (GDdV, 1922):

El laureado compositor R. Gutiérrez Parada, que desde hace tiempo viene dedicando sus inspirados momentos a esta obra de reconstrucción de música netamente gallega, había cedido galantemente a la Banda de Cazadores de Mérida su última obra premiada en Pontevedra, *Unha festa n-o Pinar*.

Con el entusiasmo que la obra merece, una página musical que alcanza en su momento cumbre la maestría de concepción de un músico universal, se ensayó "Unha festa..." que ayer jueves fué presentada al público, en medio de aplausos formidables.

Revela-se o barbeiro Ramón Gutiérrez como um digno continuador da escola dos maestros Montes, Veiga e Chané, com um estilo próprio e vontade firme de criar um repertório galego de concerto.

8. ATUAÇÕES MEMORÁVEIS. *LOS CABALLEROS DE LUIS XIV*

Em 24 de febreiro de 1914, o jornal *Noticiero de Vigo* publicou uma extensa crónica da participación no Entrudo viguês da comparsa *Los caballeros de Luis XIV* dirigida por Ramón Gutiérrez Parada. A visita, realizada no día 23, tomou-se como uma colaboración fraternal entre cidades galegas e adquiriu tons de solenidade patriótica. Na recepción da manhã havia representantes oficiais da câmara viguesa, da imprensa de ambas as cidades e nutrida presenza das sociedades recreativas e orfeões locais. Os ourensanos foram recibidos já na estación dos comboios e depois integraram a comitiva de Entrudo que paseou as ruas de Vigo. A crónica deixa uma descrición espectacular:

Se organizó la comitiva en la siguiente forma:

Una comisión del "Club Machada" cuyos individuos montaban en caballos y estaban vestidos de militares franceses del siglo pasado. Llevaba la bandera de la sociedad el señor Llanderas. La Banda municipal. El coche del Municipio, al que seguían otros varios. Los orfeones de "La Oliva" y "La Esperanza" con sus estandartes. Las

comisiones de las sociedades de recreo y representantes de la prensa local. La Banda del regimiento de Murcia. La comparsa *Los caballeros de Luis XIV*, que tocaba un alegre pasacalle seguida de numeroso público que daba continuos y entusiastas vítores.

Se dirigieron por las calles de Lepanto, Urzaiz, Colón, Policarpo Sanz, Puerta del Sol y Plaza de la Constitución, para visitar el Ayuntamiento. Numeroso público presenció el paso de la lluvia que caía en abundancia. Los balcones de las casas estaban atestados de gente, que saludaba con los pañuelos a los forasteros. Cerca de la una llegaron *Los caballeros de Luis XIV* a la Casa Consistorial.

No mesmo dia à tarde celebrou-se uma festa de entrudo no *Teatro Tamberlick* com assistência de todos os protagonistas e numerosas gentes da cidade. A crónica acompanha-se de uma foto da junta diretiva da Sociedade *Unión Artística* de Ourense. A notícia dá uma relação das pessoas que compunham a comparsa. Por ela podemos saber que estava composta de violinos, flautas, bandolins, alaúdes, bandurras e guitarras. O seu regente era Ramón Gutiérrez Parada quem tinha embarcado na aventura a bastantes dos seus amigos. Entre os participantes figuram músicos da altura de José Fernández Vide, ao violino. Também o ourives Eligio Rodríguez, cujo estabelecimento estava na mesma rua Santo Domingo. Vicente Gutiérrez, filho de Ramón Gutiérrez Parada e Antonio Casasnovas, quiçá irmão dos barbeiros Modesto e Rufino. Reproduzimos a listagem completa: Regente: Ramón Gutiérrez Parada; Violinos: Luis Izquierdo, Luis Ricó, José Fernández Vide, Eligio Rodríguez, Domingo Cruz, Vicente Gutiérrez, Telesforo Raimundez e José Nieve; Flautas: José Requejo, Virgilio Fernández y Perjerio Selas; Bandolins, alaúdes e bandurras: Baldomero Prieto, Antonio Casasnovas, Alejandro Rodríguez, Julio Villot, Luis Gallego, Alfonso Vázquez Cid, Ramón Puga, Justo Santiago e Francisco Gallego; Guitarras: Alvaro Feijó, Félix Feijóo, Javier García, Julio Alonso, Alfonso Rodríguez Veiras, Antonio Ledo, Manuel Fernández González, José Gómez Soto, Vicente Rey, Augusto Fernández, Rafael Anta, Camilo Bóveda, Arturo Fernández, Angel López, Modesto Valera, Antonio Gallego, Baltasar Álvarez, Julio Vázquez, Antonio Iglesias e Juan Zaera.

A notícia continua a relacionar os integrantes do Coro e os tocadores de Pandeiras, abandeirado, conserje, contrabaixo (Eduardo Quintana) e saxofone baixo (Juan R. Soutullo). O sucesso foi tal que semanas depois Ramón Gutiérrez anuncia a composição de uma obra na honra dos vigueses que achamos pode ser o passodoble intitulado *Vigo*.

9. OUTROS PROJETOS

O sucesso da comparsa deveu dar vontades de continuar os projetos festivos e parece que uma resposta retributiva dos agrupamentos vigueses porque no dia 24 do mês de março do mesmo ano de 1914, Ramón Gutiérrez anuncia a intenção de organizar um grupo musical para as festas do Corpus e a composição de um hino dedicado aos "excursionistas vigueses", para orquestra e vozes, a estrear-se o dia 14 de junho na alameda ourensana (LIM, 1914a). Achamos que esse hino é uma obra diferente à *Alborada* com a que ganhou a medalha de ouro no concurso de Vigo já referido, cuja data de composição fora provavelmente em 1913. Além disso, em 1922 a banda do regimento de Múrcia em Vigo toca a obra intitulada *Vigo*, composta por Ramón Gutiérrez Parada, que poderia ser esse 'hino' à cidade cujo projeto tinha nascido em 1914.

Em 1934, no mesmo dia em que Daniel R. Castelao pronunciava uma palestra no local do Grupo [Partido] Galeguista ourensano, às 22:30h celebrava-se o festival organizado pelo orfeão *Unión Orensana* em que intervinha a banda municipal, o orfeão e o grupo musical *La Troya* (EPG, 1934a). A notícia não dá muitos detalhes, mas entendemos que este agrupamento era um grupo de plectro com guitarras que estaria dirigido por Gutiérrez Parada e cujo nome lembraria os tempos da Casa da Tróia compostelana onde a guitarra esteve tão presente. Na notícia não figura o nome do regente, mas Gutiérrez Parada intervém tocando como solista de guitarra, como é habitual quando um grupo conta entre os seus membros com um bom instrumentista. Naquela noite Gutiérrez Parada tocou a Fantasia da ópera *La Traviata* de Verdi e o grupo *La Troya*, o passodoble *Reforma Agraria*, *Danzas de Brans* [Brahms], *Doña Mariquita*, o passodoble *Antonio Maravilla*, o tango *Silencio*, e *Leria*,

leria. Houve também um diálogo cómico-musical de Manuel Nóvoa López e uma comedia galega de Rogelio Rivero. Não temos certeza, ainda que bem poderia ser, por ser prática comum a este tipo de agrupamentos, que algumas das obras interpretadas fossem da autoria de Gutiérrez Parada. Em notícia posterior, o jornal *El Pueblo Gallego* diz do nosso guitarrista (EPG, 1934b):

En la interpretación del solo de guitarra "Fantasía", nos ha demostrado don Ramón Gutiérrez poseer cualidades de un verdadero profesional que lo coloca a la altura de los grandes maestros.

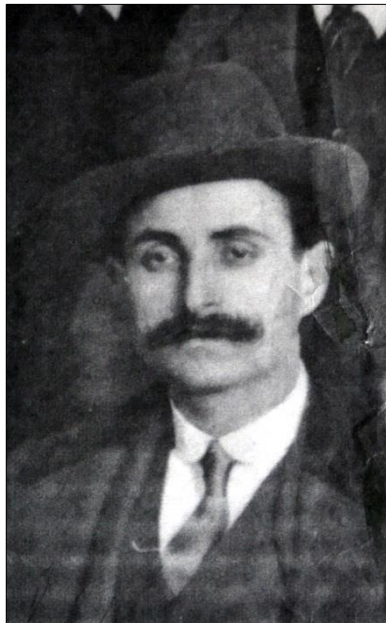
Esta é a última notícia da atividade de Ramón Gutiérrez Parada antes da revolta golpista de 1936. Um ano antes ele tinha ficado viúvo, pois Amalia morrera em 1935. No ano 1940, e dentro já da ditadura, o nosso guitarrista participaria num festival benéfico em pró dos estudantes necessitados (LR, 1940a). O programa de guitarra incluía:

1, variaciones andaluzas (concierto clásico con mecanismo de escuela); 2, Moraima, Capricho, por Gaspar Espinosa; 3, Melodia de Beethoven.

As variações andaluzas lembram muito o pot-pourri de ares nacionais ou ares andaluzes de Parga. Moraima era uma obra para piano de Gaspar Espinosa de los Monteros, arranjada para guitarra por Julio Sagreras e publicada em Buenos Aires pela *Antigua Casa Núñez*, a fábrica de guitarras fundada por Francisco Núñez, o construtor pontevedrês emigrado à Argentina. Na altura as partituras vindas da América corriam regularmente pela Galiza. Esta relação poderia estar também alimentada por algumas amizades, como a de Alfredo López Fernández, guitarrista amador de Vigo, possível aluno de guitarra a quem Ramón Gutiérrez dedicou o seu *Preludio n.º 5*, em 15 de agosto de 1934. Esta partitura conserva-se no conjunto de partituras de Alfredo López Fernández³⁷².

³⁷² O acervo de López Fernández acha-se na partitoteca do pianista, professor e investigador Alejo Amoedo Portela.

A mesma notícia de 1940 anunciava, sem dar pormenores, uma colaboração entre a orquestra do SEU³⁷³ e o grupo de plectro do orfeão. Como entendemos que se trata do orfeão ourensano, é possível que as atividades do orfeão, retomadas depois da guerra incluíssem um grupo de plectro dirigido por Ramón Gutiérrez Parada. A falta de concreção da notícia pode ter a ver com a condição galeguista e quiçá até maçónica do nosso guitarrista. Sabemos que o seu irmão Enrique era membro da Falange, desconhecemos até que ponto isso pôde ter favorecido ou desfavorecido a integração do viúvo Ramón Gutiérrez no novo regime instaurado pela via das armas. Morre o nosso compositor guitarrista cinco anos depois, o 26 de fevereiro de 1945. Nos anos a seguir, a imprensa lembrará repetidas vezes os cabos de ano de Ramón e Amalia (LR, 1948; 1949; 1950).



Im. 626: Ramón Gutiérrez Parada. Acervo de P. Izquierdo.

10. CINQUENTA ANOS MAIS TARDE

Mais de cinquenta anos após o sucesso da comparsa ourensana *Los Caballeros de Luis XIV*, a espetacularidade do entrudo viguês era rememorada pelo anónimo autor de uma curiosa crónica, publicada em 1971, no jornal *El Pueblo Gallego*. Intitulada *Las fiestas de nuestra juventud*, cujo autor assina como V., a notícia lembra as festas de entrudo, na altura proibidas pelo franquismo, e faz uma especial

³⁷³ SEU: Sindicato Español Universitario, sindicato estudantil controlado pela Falange Española de las JONS, única organização sindical permitida desde 1939 e durante os anos da ditadura. A republicana e maioritária FUE, Federación Universitaria Escolar, tinha sido desmantelada em favor do SEU que absorveu também outros sindicatos como a Agrupación Escolar Tradicionalista e a Federación de Estudiantes Católicos.

referência ao sucesso da comparsa da Sociedade *Unión Artística Orensana* que, dirigida por Ramón Gutiérrez Parada, obtivera um enorme sucesso tanto em Ourense quanto em Vigo no ano 1914. O cronista não cita datas mas lembra-se dos factos que podem ser comprovados nas notícias que já referimos (EPG, 1971). O autor também se lembra do seu regente, Ramón Gutiérrez Parada, de quem diz:

autor también de la música de varias de las obras que interpretaba, y a las que había puesto letra el inolvidable y conocido poeta orensano, don Enrique Cantón Alvarado, funcionario de Hacienda que fue en esta Delegación.

O cronista refere especialmente a parte musical do entrudo e, ainda coutado pelas normas do regime, a sua expressão não oculta a grande saudade que sente daquelas festas, que levavam trinta anos proibidas:

Aquellas rondallas, aquellas comparsas, aquellas célebres murgas y aquellas deslumbrantes fiestas de sociedad de las que mucho se podía hablar, no quedan más que en el recuerdo, envueltas en ese perfume intenso, pero delicado, de las violetas, y en el reflejo dorado de las "mimosas".

11. OBRAS MUSICAIS. CATÁLOGO PROVISÓRIO

À luz dos dados, somos conscientes de que falar de Ramón Gutiérrez Parada é falar não somente de um guitarrista, mas de um compositor completo cuja atividade criadora superou a sua atividade concertística. Gutiérrez Parada foi um compositor prolífico cuja obra continua no esquecimento. Para resgatar as dez obras aqui referenciadas tivemos de realizar uma intensa labor de pesquisa, tomando dados de umas e outras fontes, até reuni-las neste breve catálogo que em absoluto é indicativo da enorme atividade compositiva que desenvolveu este guitarrista. Às informações que já tínhamos pela imprensa, a internet e as informações familiares une-se o trabalho de Sergio Noche García (2012) sobre a Banda Municipal de Ourense, que vem a completar e confirmar alguns dados que já

conhecíamos. Nas duas únicas partituras manuscritas de que dispomos de Ramón Gutiérrez Parada (*Galicia*, 1929, para orquestra de câmara e *Preludio n.º 5*, 1934, para guitarra) figura indicado, entre outras informações, o nome do autor e a data de composição, o que revela a preocupação de Ramón Gutiérrez pela importância documental, graças à qual temos hoje alguma informação.

11.1. *Unha festa n-o Ribeiro* (1907)

Sabemos desta obra pela *Gaceta de Galicia* do 3 de setembro de 1907, onde uma nota informa da sua estreia pela Banda de Música municipal de Ourense e da doação da partitura por parte do compositor à Câmara. Confirmamos esta informação no trabalho sobre a Banda Municipal de Ourense, o qual além disso dá notícia de mais uma obra para banda da autoria de Ramón Gutiérrez Parada, intitulada **Genio y Arte**, possivelmente composta depois de setembro de 1907 e cuja doação figura nos documentos da Câmara, junto com *Unha festa n-o Ribeiro*, com data de 21 de janeiro de 1908 (Noche, 2012, p. 97).

11.2. *Genio y Arte* (ca.1907)

Obra para banda recolhida nos documentos municipais da Câmara ourensana, em que se explica foi doada por Ramón Gutiérrez à Câmara (Noche, 2012).

11.3. *Flores de España* (1913)

Passodoble para guitarra publicado na revista italiana *Il Plettro* no número de abril de 1913 e incluída no Álbum n.º 2 da *Prima Serie della Biblioteca del Chitarrista*, coleção de música publicada em Milão na editora de Alessandro Vizzari, quem era também o editor da revista. Partitura localizada em linha na *Biblioteca della Chitarra e del Mandolino*, do guitarrista italiano Vincenzo Pocci (2009). Existe também uma edição moderna publicada em Taiwan.

11.4. *Alborada* (1913-1914)

Conhecemos a sua composição pela notícia da revista *Mundo Gráfico* de janeiro de 1914 em que se diz que mereceu a medalha de ouro no concurso de composição realizado nesse ano em Vigo.

11.5. *Caballeros de Luis XIV* (1914)

Jota composta possivelmente para a comparsa de entrudo do mesmo nome e dirigida por Ramón Gutiérrez Parada no mês de fevereiro de 1914, a qual temos já referenciando longamente. No catálogo da banda municipal de Ourense figura o manuscrito desta obra com o número M-100 (Noche, 2012, p. 399). Neste trabalho o autor figura como M. Gutiérrez e não R. Gutiérrez. Entendemos que pode ser um erro de transcrição ou também fica a hipótese, não comprovada, de a obra ter sido composta por Manuel Gutiérrez, irmão de Ramón. Se assim fosse, seria a primeira notícia da atividade musical deste irmão de Ramón Gutiérrez Parada. A ideia de os irmãos de Ramón serem também músicos não é estranha dado que também partilharam ofício de barbeiros, mas o certo é que não temos qualquer outra notícia de Manuel Gutiérrez Parada e, como sabemos, ele tampouco figurava entre os integrantes da comparsa *Caballeros de Luis XIV*.

11.6. *Unha festa n-o pinar* (1918)

Rapsodia galega cuja moinheira, pertencente ao *Allegro*, foi publicada em versão para piano na revista *Vida Gallega* do 15 de março de 1919. Ecos desta publicação aparecem em *El Noticiero Gallego* e no *Progreso*, ambos com data de 25 de março de 1919. A Moinheira publicada em *Vida Gallega* foi recuperada e tocada no ano 2013 junto com outras obras de Ramón Gutiérrez Parada no recital de autores galegos organizado pela Equipa de Dinamização da Língua Galega (EDLG) do Conservatório Profissional de Música de Santiago de Compostela. A pianista foi Natalia Méndez Zunzunegui, e a guitarrista, Isabel Rei, professoras da instituição. O programa completo incluiu as obras: *Flores de España*, *Preludio n.º 5*, *Viva*

Aragón, para guitarra, *Moinheira* para piano e *Galiza* para orquestra de câmara, de R. Gutiérrez Parada; *Vidalitas*, *Longe da Terrinha*, *Lenda do Beijo*, *Fado* e *Trémolo a Conchita* para guitarra, de L. E. Santos Sequeiros; e três obras (*Adagio*, *Lento*, *Lento*) e uma moinheira para piano de J. Santos Sequeiros. Teve lugar no auditório do conservatório de música, o 30 de abril de 2014, às 20h.

11.7. Vigo (1922)

Passodoble tocado pela Banda do Regimento de Múrcia de Vigo o dia 29 de junho de 1922 no passeio da Alameda (LZ, 1923). A notícia refere a banda "del Batallón", sendo o único batalhão em Vigo na época o do Regimento de Múrcia, sito na cidade desde 1887.

11.8. Viva Aragón (1924)

Jota para guitarra publicada na revista italiana *Il Plettro* no número de outubro de 1924 e incluída no Álbum n.º 3 da *Seconda Serie della Biblioteca del Chitarrista*, coleção de música publicada em Milão na editora de Alessandro Vizzari, quem era também o editor da revista. Partitura localizada em linha, junto com o passodoble *Flores de España*, em Pocci (2009).

11.9. Galicia (janeiro de 1929)

Obra para orquestra de câmara. O exemplar é uma fotocópia do original, não localizado, a fotocópia forneceu-na Paulino Izquierdo, neto de Ramón Gutiérrez Parada, bem como uma grande parte das informações recolhidas sobre este autor, sobretudo as referentes à família e à barbearia³⁷⁴. Na capa indica-se: "Obra para orquestra compuesta de Violines 1.º, Violines 2.º, Violas, Violoncellos,

³⁷⁴ Paulino Izquierdo Gutiérrez (Ourense, 1944) é licenciado em Filosofia e Letras pela Universidade de Salamanca, exerceu como docente de Grego em Ribadeu, Chantada e Ourense, é catedrático da sua especialidade e presidiu a Sociedade Cultural "Albor do Couto" entre 1977 e 2003. Publicou *Los orígenes del Carnaval* (1985), *Ritos, costumes e expresiões da coresa e da Semana Santa* (2011) e *A ermida santuario de Nosa Señora dos Remedios de Ourense* (2015).

Contrabajos y Piano. Escrita expresamente para el Concurso de Música del Conservatorio de Tarrasa. Enero, 1929".

11.10. *Prelúdio n. 5* (15 de agosto de 1934)

Obra para guitarra composta "por R. Gutierrez Parada, dedicado a mi amigo el inteligente y entusiasta guitarrista D. Alfredo López". Assinada em Ourense, em 15 de agosto de 1934. Belo prelúdio em Mi m, que consta de duas partes, de carácter doce e romântico a lembrar a *Lágrima* de Francisco Tárrega.

12. OBRAS TOCADAS EM CONCERTO POR GUTIÉRREZ PARADA

Finalizamos com uma relação das obras que temos constância foram tocadas em concerto por Ramón Gutiérrez Parada. Como solista: 1. Fantasia da ópera *La Traviata* de Verdi (em 1934), 2. *Variaciones andaluzas* (1940), 3. Moraima, Capricho de Gaspar Espinosa (1940), 4. Melodia de Beethoven (1940). E com o grupo *La Troya*, 1934: *Reforma Agraria*, passodoble, *Danzas de Brans* [Brahms], *Doña Mariquita*, *Antonio Maravilla*, passodoble, *Silencio*, tango e *Leria, leria*.

ANEXO 47. BIOGRAFIA EULOGIO GALLEGO MARTÍNEZ

1. A FAMÍLIA. A SUA VILA NATAL

O guitarrista Eulogio Gallego Martínez nasceu em Ginzo de Límia o dia 2 de setembro de 1880³⁷⁵. Era filho de Santos Gallego Ballesteros (ca. 1851 - 1919), natural de Boia (Aliste) e Leonarda Martínez Sánchez (ca. 1858 - 1941), natural de Terroso (Seabra), os quais regentavam uma pousada na vila limiã³⁷⁶. Eulogio era mais um de treze irmãs e irmãos³⁷⁷ no seio de uma típica família galega de trabalhadores autónomos e assentados na pequena vila do interior galaico, com certas possibilidades económicas que lhes permitiriam criar treze filhas e filhos. Eulogio iria estudar desde criança a carreira eclesiástica, primeiro com os Padres Paulos de Banhos de Molgas, depois no Seminário Maior de Ourense e, finalmente, no de Compostela.

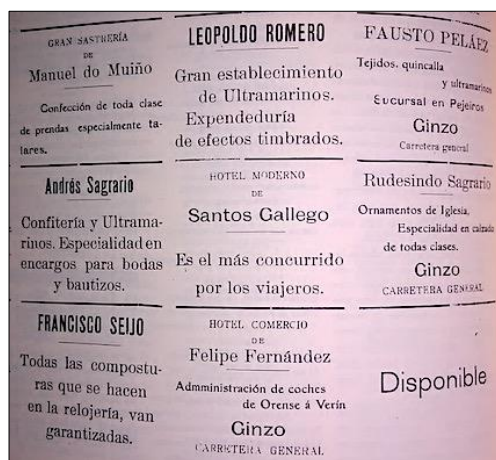
A primeira notícia sobre a família de Gallego Martínez aparece ao ler a notícia do jornal *El Eco Antelano*, de abril de 1912, recolhida pelo historiador Edelmiro Martínez Cerredelo no seu trabalho sobre a

³⁷⁵ Foi batizado o dia 4 na paróquia de Santa Marinha e registado o dia 5 no julgado de Ginzo de Límia.

³⁷⁶ De avós paternos, Andrés Gallego e Teresa Ballesteros, e avós maternos, Manuel Martínez e Carmen Sánchez, das mesmas localidades samoranas. Arquivo Histórico Diocesano de Ourense: Partida de batismo de Eulogio Gallego Martínez, paróquia de Santa Marinha, fólio 207/r. Signatura: 17.07.07.

³⁷⁷ Eulogio teve doze irmãs e irmãos: Efígenia, Amelia, Celso (1878-1953), Antonio (n. 1882), Carmen (1884-1956), Felipe (n. 1887), Alfredo, Gerardo (n. 1892), Agripina (n. 1894-1982), Aurelio (1896-1966), Alicia (1898-1941) e Celsa (1900). Dados tomados dos registos de óbitos e nascimentos dos Julgados de Ginzo de Límia. Edelmiro Martínez informa de que Amelia foi mestra nas Neves (Ponte Vedra) e que Aurelio, viajante comercial, casou com Dolores Casas e foram viver a Vigo na década de 1950, dado confirmado na certidão de nascimento, que em nota na margem indica: "Falleció el día 29 de marzo de 1966, según consta al J.º 99, página 112 de la sección 3.ª del Registro Civil de Lavadores, Vigo".

imprensa limiã, em que se relatam uns sucessos acontecidos entre portugueses que têm lugar na pousada de Santos Gallego, pai de Eulogio Gallego Martínez (Martínez, 2005, p. 74). A partir desse fio Martínez Cerredelo informa de que entre os anos 1901 e 1918 Santos Gallego aparece como proprietário de uma estalagem e ultramarinos em Ginzo³⁷⁸, a partir de 1922 o negócio figura a nome da sua viúva, Leonarda Martínez, a qual continuará nos anos posteriores à frente do estabelecimento³⁷⁹.



Im. 627: Anúncio do Hotel Moderno de Santos Gallego e Leonarda Martínez no El Eco Antelano do 14 de abril de 1912.

Dos irmãos e irmãs de Eulogio Gallego sabemos que estavam bem integrados na vida social limiã. Destacam as informações sobre Aurelio Gallego, que em 1919, ano da morte do pai, é presidente do Recreo de Artesanos (Martínez, 2005, p. 89), em 1931 é nomeado fiscal do distrito de Ginzo pela Audiência Territorial da Crunha, anos

³⁷⁸ Nos documentos de nascença de vários dos filhos figura com ofício de "taverneiro".

³⁷⁹ Cerredelo tira a informação do Anuário Bailly-Baillièrre: *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración o Directorio de las 400.000 señas de Madrid, de las provincias, de Ultramar, de los estados hispano-americanos y de Portugal*, ISSN 2172-8305. Depois de 1911 com o título: *Anuario General de España. Comercio, industria, agricultura, ganadería, minería, propiedad, profesiones y elemento oficial*, ISSN 2172-8321.

depois figura como membro da Falange e em 1950 consta como proprietário de uma mercearia na mesma vila. E de Celso Gallego, que foi emigrante na Argentina, em 1931 foi nomeado tesoureiro da Sociedade Filarmónica Antelana, constituída em 1929, que contava com escola de música, grupo de plectro, banda e escola de música, agrupações teatrais e musicais, salão de baile e cinema³⁸⁰ (Martínez, 2008, p. 47). Também nesse ano é nomeado membro da Comissão Gestora Republicana em Ginzo, depois da anulação das eleições municipais do mês de abril (Martínez, 2012, p. 160). É eleito 3.º Tenente Alcaide (Martínez, 2008, p. 35). Pertence ao Partido Republicano Radical de Lerroux. Em 1941 figura como vice-presidente do Círculo Recreativo Antelano (Casino Antelano) e em 1950 como tesoureiro³⁸¹.



Im. 628: Vista da rua G. Franco, atual Av. de Ourense em Ginzo de Límia, onde se localizava o Hotel Moderno de Santos Gallego e Leonarda Martínez.

O menino Eulogio Gallego Martínez ingressa com 11 anos na escola dos Padres Paulos, da Congregação da Missão, que se tinham

³⁸⁰ Um diretor do grupo de plectro da Filarmónica Antelana foi o guitarrista e gaiteiro Alfonso Villarino Rodríguez (Ginzo, n. 1916). Depois da desapareição do grupo formou um quarteto de guitarras com seu irmão e os dois irmãos Gelpi. Para mais sobre os músicos da Límia consultar Castro, Caseiro e Vázquez (2005).

³⁸¹ Agradecemos estas informações de E. Martínez Cerredelo.

assentado poucos anos antes do seu nascimento, em 1869, no santuário de Nossa Senhora dos Milagres, nos Banhos de Molgas, localidade ourensana situada entre Ginzo e Ourense. Ali estuda quatro cursos de Latim e Humanidades. Depois, com 15 anos, passa ao Seminário Maior de Ourense, onde estuda três anos de Filosofia e quatro de Teologia que se ministravam naquela instituição. Morou, portanto, na cidade de Ourense, quer como aluno externo, quer como interno, durante sete anos letivos (1895-1902) num momento de atividade guitarrística fundamental na cidade³⁸². Em 1902, com 22 anos de idade, começaria o ano letivo em Compostela, cidade onde passou até 1905 a estudar um quinto curso de Teologia, dois anos de grego e três anos de Direito Canônico³⁸³. Mas a realidade é que depois de todos os anos de estudo, dos informes de boa conduta dos seus tutores, e de quatro solicitudes, Eulogio Gallego não conseguiu sequer a ordenação de Menores e Sub-diaconado. Foi este um facto relevante que mudou o rumo da sua vida.

2. AMBIENTE MUSICAL EM GINZO DE LÍMIA

A habilidade e o talento de Eulogio Gallego Martínez que se adivinha através das crónicas dos recitais onde participou fazem pensar que o nosso guitarrista tinha aprendido a tocar muito antes de chegar a Compostela, possivelmente com os Padres Paulos ou talvez pela sua conta. A motivação e contatos que o levaram a desenvolver as suas qualidades musicais através da guitarra há que ir procurá-las à intensa atividade popular e tradicional da comarca de Ginzo e, numa segunda etapa, ao ambiente guitarrístico da Ourense de entre séculos. No último terço do século XIX Ginzo era uma pequena vila do interior ourensano afastada da cidade que no início do século XX contava com 1.316 habitantes e o concelho inteiro com 5.435 (Martínez, 2012, p. 153). O nosso guitarrista nasce em 1880, ano de

³⁸² Documentos consultados no Arquivo Histórico Diocesano de Ourense, cotas 01754/014 e 01755/067. São duas solicitudes de ordenação de Prima Tonsura e Ordens Menores, feitas nos mesmos anos e épocas em que também solicitou o mesmo em Compostela. Em ambos os lugares foram denegadas todas as suas solicitudes.

³⁸³ Documentos consultados no Arquivo Histórico Diocesano de Compostela, cotas 209, 210, 251 e 306.

fortes inundações que provocaram perdas económicas importantes na agricultura e receberam sustento da emigração na Argentina que, como era habitual nas colónias de emigrantes, organizavam-se para auxiliar os lugares de origem (p. 150). Durante o século XX, nessa comarca aparentemente isolada do mundo, a atividade musical e popular foi incesante. Os últimos estudos sobre a música popular limiã evidenciam uma inclinação à formação espontânea de grupos, ao fabrico dos próprios instrumentos e o protagonismo da música em festas e eventos durante todo o ano, especialmente no Entrudo (Castro, Caseiro e Vázquez, 2005).

Em 1753 regista-se um gaiteiro em Ginzo: O catastro do Marquês da Ensenada contém uma listagem e relação juramentada dos empregos, ofícios, artes, faculdades, exercícios mecânicos e de serviços que há em Ginzo de Límia e os lugares de Lamas e Daimil. Depois dos corredores, advogados, escrivãos, procuradores, alguacis, ministros ordinários, arrendatários, notários, mercaderes, cirurgiãos, alveitares, ferradores, abastecedores, estanqueiros, arrieiros, tecedoras [sic], taverneiros e taverneiras [sic] e pintores, aparece um gaiteiro que, junto com o mestre, os seus ingressos são valorizados em 100 réis anuais, por diante de ferreiros que ganham 8, carpinteiros e lavradores, 4, e sapateiros e sastres, 3 (Martínez, 2016a, p. 175):

Gaiteros. A Francisco de Limia, vecino del lugar de Daimil, por el oficio de gaitero, respecto no tiene salario diario sino lo que le quieren dar cuando asiste a las funciones, se le regula y contempla tendrá de utilidad por ello al año, cien reales.

A utilidade pública verificada nas funções descritas e no salário anual estimado do gaiteiro indica uma necessidade social de contar com música, paga por obra, com o estatuto de ofício à par dos outros ofícios, nos meados do século XVIII na comarca da Límia.

2.1. As bandas de música limiãs

Para conhecer o ambiente musical de um lugar é imprescindível seguir a história da suas bandas de música civis. Estas agrupações

populares, das mais antigas e numerosas de que temos notícia, começam a organizar-se já na primeira metade do século XIX, inspiradas nas bandas militares e como produto da intensa troca musical entre os diversos países que protagonizaram as contendas bélicas, especialmente a França. Em Ginzo, concretamente na paróquia de Parada de Ribeira, tem-se notícia de Manuel Olmos, trombetista autodidata, que ensinou a tocar a vários membros da sua família e formaram na década de 1880 uma pequena agrupação musical. Quando num lugar há uma família de músicos, costuma existir todo um ambiente onde a atividade artística se desenvolve com normalidade. Neste sentido, Eulogio Gallego vem a ser também filho desse ambiente artístico que necessariamente tinha de haver na comarca da Límia.



Im. 629: Banda Municipal republicana de Ginzo de Límia, ca. 1930.
Edelmiro Martínez Cerredelo.

Tem-se notícia de que na década de 1920 havia duas agrupações musicais do estilo de banda de música, uma na paróquia de Parada de Ribeira e outra na vila de Ginzo. Em 1924, um dos filhos de Manuel Olmos, José Olmos Alonso, funda a *Unión Musical* de Parada de Ribeira, órgão associativo da banda dessa paróquia. Em

Ginzo dirigia outra agrupação bandística o músico Xosé Pena Fuentes que também em 1929 foi nomeado pela *Sociedade Filharmónica Antelana* regente da Banda de Música de Ginzo. Em 1930 Martínez Cerredelo recolhe duas bandas com os nomes de *Lira Antelana*, dirigida por Xosé Álvarez, e *Lira de Parada*, dirigida por Xosé Pena (Martínez, 2012, p. 159). Entre 1936 e 1939 as bandas dissolvem-se e voltam a se organizar já na década de 1940 com o maestro Sr. Salvatierra³⁸⁴. Durante esses anos e até aos 1960 desenvolve-se uma atividade que não deveu ser exclusiva desses tempos, sendo que a zona teve sempre uma forte atividade musical, umas vezes mais reforçada e outras mais debilitada pelas repercussões sociais das guerras e da emigração.

2.2. O Entrudo de Límia

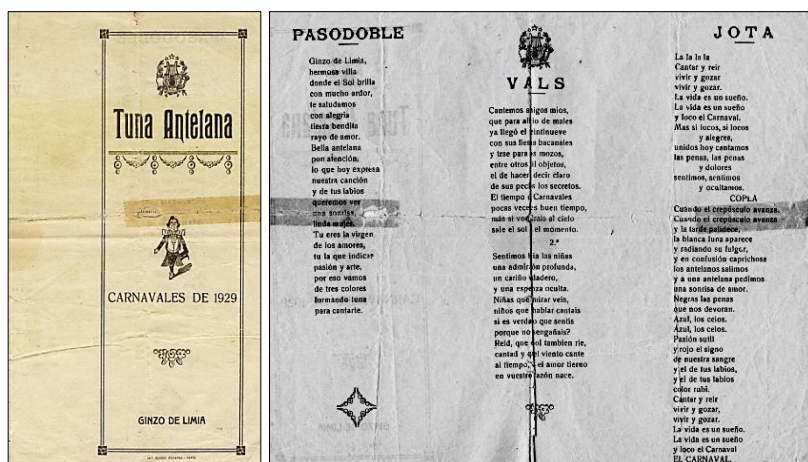
A partir do século XX há mais notícias do Entrudo, que é desde sempre a atividade musical por excelência em Ginzo. No seu trabalho, Martínez Cerredelo dedica um extenso capítulo à história do entrudo limiño. Por ele sabemos que uma primeira notícia de uma comparsa é de 1904, chamada *Tuna Antelana* que, para além dos instrumentos de plectro e guitarras habituais, continha também violinos (Martínez, 2016a, p. 103-121). Mas, o jornal limiño mais antigo data de 1911. A falta de notícias do seu fastuoso entrudo no século XIX é correlativa à falta de meios jornalísticos ativos nesse século. Devemos supor que a origem ancestral destas festas é tão antiga em Ginzo quanto no resto da Galiza, se não mais, e ainda é uma festa vivida com grande intensidade nessa comarca nos tempos atuais.

Nestas festas a guitarra era protagonista. O ambiente musical também era influído pela proximidade das localidades portuguesas, onde as guitarras e instrumentos de plectro eram muito utilizados tanto na música popular quanto na erudita. Sobre isto lembremos as palavras do erudito de Pereiro de Aguiar, o Padre Feijó (1745):

³⁸⁴ Pai de Alfonso Salvatierra, regente de *La Lira* de Ribadavia em 1984. A fonte destas informações é um breve trabalho intitulado *Historia da Unión Musical de Parada de Riveira*, de Óscar e Daniel López, filhos e netos de músicos limiños, publicado pelo Concelho de Ginzo em setembro de 2011, com motivo da homenagem à banda de música de Parada de Ribeira realizada o dia 2 desse mês.

Yo nací en los confines de Portugal: por mi tierra veía pasar frecuentemente los de aquella Nación en romería a Santiago; pero muy raro sin su guitarra debajo del brazo.

É muito possível que fossem as murgas, as comparsas e os grupos de plectro que habitualmente se prodigavam nestas festas os primeiros referentes de um Eulogio Gallego criança que começava a despertar o seu instinto musical e a paixão pela guitarra. Xosé Pena Fuentes, regente da banda de música de Ginzo, foi o autor do passodoble *Ginzo de Limia*, tocado pela Tuna Antelana no entrudo de 1929, com letra de Francisco Seijo Iglesias (Martínez, 2016b).



Im. 630 e 631: Capa e interior da música do entrudo de 1929.
www.historiadexinzo.wordpress.com.

3. AS SOCIEDADES ARTÍSTICAS E RECREATIVAS LIMIÃS

As sociedades limiãs com salões para eventos eram a *Sociedade Recreativa Casino Antelano*, fundada em 1903, o *Círculo Recreativo de Artesanos*, cuja existência acreditamos em 1919, e a *Sociedade Filarmónica Antelana*, fundada em 1929, da qual Celso, o irmão de Eulogio, era sócio e tesoureiro. Em 1919 o jornal *Juventud* publica uma nota em que se indica que na altura unicamente há duas sociedades com salões para celebrar eventos (Martínez, 2005, p. 89).

Não especifica quais são estas sociedades, mas entendemos que sejam o Casino Antelano e o Recreo de Artesanos. Entre os anos 1919 e 1925 acham-se referências a atividades musicais, da vila ou foráneas, e alguns colaboradores com interesse musical tais como: Uma resenha sobre *Lohengrin* de Wagner com resumo do libreto (p. 93). A existência de um grupo de plectro que tocou no 19 de março de 1923, sob a direção de um tal Moncho, filho do tenente de carabineiros, e anuncia tocar na Páscoa desse mesmo ano (p. 145). A passagem por Ginzo da banda de música de Rivadavia, *La Lira*, dirigida por Vicente Astorga (p. 169). Um conto narração intitulado *Las coplas de ciego*, assinado por Luciano F. Bello, cujo protagonista é um cego violinista (p. 193). Um programa dos festejos do Corpus Christi de 1925 em que participa a banda de música ribadense *La Lira* e gaiteiros (p. 199). Bailes no Casino Antelano (p. 203). E, para finalizar, um curioso poema dedicado "A mi querido amigo Antonio R. G. Montero, en prueba de amistad y agradecimiento por su composición musical *Margaritiña*", assinado por José F. Dacal³⁸⁵ em Ourense, 1925 (p. 227). Nos anos da ditadura regista-se também a Juventud Católica Benéfica Cultural (Martínez, 2008, p. 360).

4. A ETAPA OURENSANA. 1895-1902

Depois dos quatro primeiros anos passados com os Padres Paulos, Eulogio Gallego chega com 15 anos de idade ao Seminário Maior de Ourense, onde estudará durante sete anos. Desta passagem pelo Seminário são prova duas solicitudes de ordenação de Prima Tonsura e Ordens Menores que se conservam no Arquivo Histórico Diocesano. Na segunda, o solicitante resume o seu currículo indicando que estudou naquela instituição três anos de Filosofia mais quatro de Teologia, alguns anos como aluno interno e outros como externo, o que lhe conferia maior liberdade de relacionamento social.

Eulogio Gallego é da mesma geração que outros guitarristas localizados em Áuria, tais como Ramón Gutiérrez-Parada, Modesto

³⁸⁵ O poeta Dacal dedica o texto ao autor da música *Margaritiña* que segundo diz é Antonio R. G. Montero. Existiu um Antonio R. G. Montero, advogado em Ourense quem dez anos depois, em 1935, seria chefe provincial da Falange.

Casasnovas ou Eduardo Rey Custodio. Ainda sem provas de que chegasse a conhecê-los, pela sua habilidade no instrumento e o fervilhar do ambiente guitarrístico de entre-séculos na cidade, não teria sido estranho que se tivessem encontrado nas reuniões musicais programadas em Ourense durante a temporada em que Eulogio Gallego estudou lá, especialmente nos anos em que foi aluno externo.

5. EULOGIO GALLEGO MARTÍNEZ EM COMPOSTELA (1902-1905)

Depois de acabar os quatro cursos de Teologia em Ourense, Eulogio Gallego matricula-se no ano letivo 1902/03 no Seminário Conciliar de Compostela, para estudar quinto ano de Teologia e três cursos Direito Canônico. É neste período onde eclode a sua fama como intérprete. A sua atividade musical gira em torno ao *Círculo Católico de Obreros*, associação religiosa que a maior parte dos afiliados eram operários e artesãos, mulheres e homens com um ofício autónomo, ainda que na direção da entidade sempre se achavam pessoas das classes dominantes, da nobreza e do clero, unidas todas por uma vocação religiosa que parece amalgamar a situação social na altura governada por uma nova Restauração bourbónica. O cronista, mestre e membro do Círculo, José María Moar Fandiño, autor da maior parte das notícias sobre o nosso guitarrista, reconhece com ironia crítica que os membros dessa entidade eram alcunhados de "partido manso de socialistas católicos" (Moar, 1903a). Outros grandes músicos galegos, como o maestro e compositor Manuel Valverde e o pianista Enrique Lens eram protagonistas habituais das veladas do Círculo.

No recital de Entrudo organizado em 22 de fevereiro de 1903 pelo Círculo de Compostela, atuou Eulogio Gallego, descrito pelo cronista José M.^a Moar como "alumno teólogo del Seminario, tiene derecho a mil plácemes por su música de armónicos y la ejecución de la Marcha de Luís XVI" (Moar, 1903a). No mesmo recital intervieram o maestro Manuel Valverde dirigindo o orfeão e o grupo de plectro do Círculo, Enrique Lens ao piano, o barítono Muras e os poetas

habituais do Círculo, José Santaló³⁸⁶, Villelga³⁸⁷, Vázquez Queipo³⁸⁸, Silván³⁸⁹. Finalmente o cronista acrescenta umas palavras para descrever um outro evento organizado posteriormente no Círculo, mas anterior à publicação da sua crónica, em que houve um espetáculo de mágica científica a cargo de Mariano Subirá del Río e Santiago Casares Bescansa³⁹⁰.

Em 26 de fevereiro de 1903, a *Gaceta de Galicia* publica uma extensa crónica de Juan San Emeterio de la Fuente³⁹¹, assinada em 24 de fevereiro sobre o mesmo evento. O recital em honra do Papa realizou-se o domingo, dia 22 de fevereiro, às 18:30h na sede do *Círculo Católico de Obreros* sito na Rua Nova. Em plenos festejos do Entrudo o cronista refere-se ao recital do Círculo por estas palavras publicadas a várias colunas na capa da *Gaceta*:

³⁸⁶ José Santaló foi doutor em Direito, juiz e professor na faculdade de Direito da Universidade de Santiago de Compostela. Autor de *La acción patronal en el problema de los retiros obreros*, publicado em Madrid, em 1914. Casou com Valentina Rodríguez de Viguri com quem teve a José Luis Santaló Rodríguez de Viguri (n. 1909) historiador e biógrafo, autor de *Historia del constitucionalismo español* (1966), *Familias pontevedresas: Los Rodríguez Seoane* (1969), *Notas para una interpretación de la España contemporánea* (1971), *España en los Estados Unidos* (1973) e *Los caballeros de la orden de Santiago en el siglo XX* (1979).

³⁸⁷ Emilio Villelga Rodríguez (Compostela, 1846-1934), sacerdote, teórico e jornalista, foi professor no Seminário, no Instituto e na Escola Normal Superior de Compostela, redator em *El Porvenir*, diretor de *Galicia Católica* e colaborador em *La Revista Popular*. Beneficiário da catedral e correspondente da RAG.

³⁸⁸ Antonio García Vázquez Queipo (Vilela-Vale de Orras, ? - Compostela, 1912), sobrinho de Vicente Vázquez Queipo de Llano (Samos, 1804 - Madrid, 1893), dele diz Carvalho Calero que era doutor em Direito, morto em Compostela o 30 de novembro de 1912, traduziu do italiano *A Cruz*, poema de Pietro Paolo Parzanese e dedicou um serventésio a Rosalia Castro de Murguía [em nota: *La Patria Gallega*, núm. 5, p. 7]. Ricardo Carvalho Calero, *Historia da literatura galega contemporânea* (1981, p. 464).

³⁸⁹ Leandro María Silván, catedrático e secretário do Instituto (*Instituto de Segunda Enseñanza*, sito na altura na praça de Maçarelas).

³⁹⁰ Santiago Casares Bescansa, médico da Armada como o seu irmão Javier, ambos primos de Santiago e Arturo Casares Quiroga.

³⁹¹ Juan San Emeterio de la Fuente, em 1903 era professor catedrático de Alemão em Compostela, depois em 1904 concursou e obteve a vaga na *Escuela de Comercio* de Zaragoza, e chegou a ser Diretor da de Valência. Em 1911 escreve a Marcelino Menéndez Pelayo uma carta, como membro ou cargo da *Sociedad Valenciana de Agricultura*, solicitando uma recomendação para o seu filho, Juan San Emeterio de la Fuente Díaz, que realiza os exames para a cátedra de Geografia e História. No Centro Documental de la Memoria Histórica figura um expediente criado entre 1940 e 1963 a um Juan San Emeterio de la Fuente.

Hermoso y grande, porque mientras las calles rebosaban de gente y una loca muchedumbre se agitaba nerviosamente de un lado para otro para contemplar embobada las ridículas mascaradas, un número crecidísimo de obreros se apartaban del bullicioso y frívolo mundo y buscaban solaz y recreo para sus almas y descanso para sus cuerpos, congregándose, animados de un mismo y noble deseo, para celebrar una velada literario musical y rendir un tributo de homenaje, de admiración, de respeto, de cariño, á la simpática figura del Vaticano, al amantísimo padre de los obreros, al soberano Pontífice León XIII, al venerable anciano, que cubierto de blancas vestiduras desempeña su apostolado de paz en la ciudad de los Césares y hacia el cual vuelven hoy los ojos todas las almas creyentes, todos los verdaderos hijos de la iglesia católica, apostólica, romana.

A oposição frontal do catolicismo face aos festejos populares pagãos fica em evidência dando a razão àqueles críticos que achavam no Círculo uma espécie de escola de domesticação da classe operária compostelana. O cronista prossegue e informa de que o maestro Enrique Lens tocou uma *Marcha Húngara*, entendemos que possa ser a de Hector Berlioz (*A condenação de Fausto*) arranjada para piano por Franz Liszt. Especial interesse tem o orfeão e o grupo de plectro formados por operários membros do Círculo, que depois do trabalho se reuniam para formar essas agrupações musicais de amadores a aprenderem música graças às aulas do maestro Manuel Valverde. No seu recital tocaram uma balada intitulada *Un juramento*, música de Manuel Valverde e letra de Manuel Martínez, e uma peça do sainete *El Bateo* de F. Chueca³⁹². E sobre o nosso guitarrista:

Mas, lo que causó gran hilaridad, lo que arrebató y cautivó la atención del público, lo que produjo un entusiasmo indescriptible, lo que hizo prorrumpir en gritos de admiración, particularmente entre los obreros, fueron un número de piezas, *la diana*, *la retreta*, etcétera, etc., que tocó admirablemente á la guitarra el joven estudiante don Eulogio Gallego, y que no se cansaban los presentes de hacérselas repetir una y otra vez. No se puede pedir más afinación, más maestría, más inteligencia, más sentimentalismo.

³⁹² *El Bateo*, sainete lírico en un acto, estreado em Madrid, o 7 de novembro 1901, com libreto de Antonio Domínguez e Antonio Paso.

A emoção suscitada pela guitarra de Eulogio Gallego prova o seu talento, bem como o repertório escolhido prova o seu conhecimento do mundo clássico espanhol. Essas peças breves são marchas militares, muito típicas durante todo o século XIX caracterizado pelos seus constantes confrontos bélicos, que têm uma origem possivelmente anterior³⁹³. Moar informa de que Eulogio Gallego também tocou neste dia a *Marcha* [fúnebre] *de Luis XVI*, peça muito conhecida na época, prova disso é o modo em que a nomeia Emilia Pardo Bazán num dos seus romances³⁹⁴. A peça tem uma afinação específica³⁹⁵ e utiliza efeitos sonoros chamativos tais como a tambora, os harmónicos e os rasgueados, recursos que, não sendo novos, conferem uns resultados sonoros relativamente novos derivados da evolução na construção do instrumento durante o século XIX e talvez por isso surpreendiam o público da época. As louvas à afinação teriam a ver com a destreza para conseguir as diferentes afinações do instrumento, bem como a excelência na mestria, inteligência e sentimentalismo aludem diretamente à sua capacidade interpretativa e expressiva.

Meses mais tarde, no domingo 24 de maio do mesmo ano, o articulista José M.^a Moar relatava na *Gaceta de Galicia* o concerto organizado de novo pelo *Círculo Católico de Obreros*, no salão *Apolo* de Compostela, às 20h da tarde da quinta-feira, dia 21 de maio de

³⁹³ Duas peças com os mesmos títulos (*La Diana* e *La Retreta*) acham-se no manuscrito com data de 1761 de Manuel Espinosa de los Monteros (ca. 1730-1810) intitulado *Libro de la ordenanza de los toques de pifanos y tambores que se tocan nuevamente en la infantería española*. Não podemos comprovar se se trata das mesmas obras, mas dada a formação eclesiástica de Eulogio Gallego é possível que as conhecesse. Deve ter-se em conta que esse caderno era destacado na época dado que nele figura a *Marcha de Granaderos* que Isabel II tinha declarado como hino oficial da Espanha. É também possível que Eulogio Gallego tivesse realizado os seus próprios arranjos para guitarra e os tocasse em imitação da música marcial composta pelo oboísta Espinosa no século XVIII.

³⁹⁴ Emilia Pardo Bazán, *Doña Milagros* (1894): "Si allá, por los tiempos en que era Neirita el estudiante y rasgueaba en la guitarra, en tertulias caseras, la *Marcha de Luis XVI yendo al cadalso*, pude alabarme de una regular presencia, ahora de todo apenas quedaban señales; [...]"

³⁹⁵ Tomamos esta informação da transcrição de Melchior Cortez, publicada por Romero Fernández na Argentina e no Brasil em 1928, disponível em Pocci (2009). A afinação é: 6.^a em Mi, 5.^a em Lá, 4.^a em Lá, 3.^a em Mi, 2.^a em lá e 1.^a em dó#.

1903. O autor da crónica deixa-nos uma descrição pormenorizada do ambiente popular prévio ao concerto:

Arropada, como por encanto, la no sé si llame cómoda sillería; iluminados los semblantes por el blanco resplandor de los soles eléctricos; formando típico conjunto los menestrales vestidos con los trapillos de cristianar y nuestras venustas artesanas que algo estrenaban como de rigor en tal fecha, pude observar que era día de revolución por el cambio de las costumbres de invierno, pero necesaria por el calor, y apacible y hermosa por las flores primaverales... Repúblicas de las letras subían á la plataforma, y la conversación grave de modistas y obreros sustituía al chichisveo de las damiselas y los elegantes, concurrentes otros días á aquel salón de verano, que trocó los adornos de estuco por pintura decorativa...

Depois de serem apresentados os artistas, iniciam o concerto o Orfeão e o Grupo de Plectro do Círculo, dirigidos por Manuel Valverde. Tocam *Gavota del Bateo* e a petição do público *El Pillo* e *Mariquiña* ambas peças de Valverde. O jovem pianista Ángel Brage Villar toca no piano *Grand Scherzo* de Gottschall e *Rondó da 15ª Sonata* de Beethoven. O barítono Sr. Muras canta a *Cavatina de Ernani* de Verdi e, por petição do público, também canta *Meus amores* de J. Baldomir, obra na que repara o cronista e faz um interessante comentário:

en que hace varios pasajes difíciles, y gala de su buena vocalización y de dar con fuerza los "allegros de bravura". Antes que el poco cuidado en su conservación y el demasiado ejercicio oscurezcan una voz de tan gran volumen, ¡que los poderosos le abran el Conservatorio!

Eulogio Gallego, distinguido guitarrista, toca novamente *Marcha de Luis XVI* e a petição do público *Malagueña* de Vatergen [sic] "que ejecutó con la guitarra sobre las espaldas". As obras que precisaram acompanhamento de piano foram assistidas pelo maestro Lens. Houve também recital de poesia com os habituais Santaló, Villelga, Rey Gacio, García Vázquez Queipo e García Sanmillán que

recitou umas redondilhas em galego e a petición do público o seu poema *A Orfa*.

O día 11 de junho de 1903 teve lugar o evento solene de fim de curso com música e poesía na sede do *Círculo Católico de Obreros*, sita na Rua Nova da cidade compostelana (Moar, 1903b). Atuaram o maestro pianista Enrique Lens Viera; o seu discípulo Ángel Brage que tocou o *Galop* de Henri Herz³⁹⁶, o barítono Sr. Muras que interpretou uma ária de *Simón* da zarzuela de R. Chapí, *La Tempestad*, Hipólito Fernández, cantor, e o grupo de plectro de Manuel Valverde que interpretou uns ares malaguenhos "que más hermosos y mejor ejecutados no se oyen ni en el mismo Perchel", a abertura de *Agua, azucarillos y aguardiente*, zarzuela de F. Chueca arranjada para guitarras e bandurras por Valverde, e a obra *Airiños d'a terra*³⁹⁷, depois Valverde dirigiu o orfeão e interpretaram *La canción de abril* de [Laurent de] Rillé³⁹⁸. A Eulogio Gallego Martínez o anónimo autor da crónica dedica este parágrafo:

Es de aplaudir la destreza con que toca la guitarra el joven don Eulogio Gallego; que llamó la atención en los dos números que le fueron encomendados.

O recital continuou com a parte literária integrada por um discurso sobre caixas de crédito do secretário Rey Gacio onde animou à criação de uma por parte do Círculo. García Sanmillán, García Vázquez Queipo, Villelga Rodríguez e o padre Emelgo entrevistaram depois. Fechou a velada o presidente do Círculo, Sr. Párraga, encerrando o curso.

Em 12 de agosto do mesmo ano de 1903, a *Gaceta de Galicia* publica uma notícia assinada por F. P. D. [F. Pérez Deza?] sobre a festa organizada na Escola de Amio, com motivo de uma distribuição de prémios concedidos pela Câmara (F. P. D., 1903). Com presença e protagonismo do Círculo Católico, participaram o jesuíta Padre

³⁹⁶ Henri Herz (Viena, 1803 - Paris, 1888), pianista, compositor, professor e construtor de pianos austríaco afincado em Paris.

³⁹⁷ O cronista diz que tocaram esta obra "a instancias del señor Suárez Salgado", provavelmente Francisco Suárez Salgado, fundador da revista *Acción Católica*.

³⁹⁸ Laurent de Rillé (Orleans, 1824 - Paris, 1915), professor, compositor e orfeonista francês.

Emelgo, o mestre e cronista do *Círculo*, José M.^a Moar, e o alunado do centro que realizou uma exposição de trabalhos e vários números demonstrativos da sua formação, incluindo a interpretação de um alalá e uma moineira bailada premiadas no certame das Festas do Apóstolo. A festa foi animada pelo grupo de plectro do *Círculo*, dirigido por Eulogio Gallego em ausência de Manuel Valverde. Estrearam um passodoble dedicado à escola e outras obras que não se especificam. Em nota final, nos agradecimentos, figura o nosso guitarrista e uma relação dos componentes do grupo de plectro³⁹⁹. O facto de ser o substituto do maestro Valverde indica a consideração que tinha como músico Eulogio Gallego Martínez dentro do *Círculo Católico*.

O literário cronista José M.^a Moar descreve nesse mesmo 1903 o recital de música e poesia organizado pelo *Círculo* (Moar, 1903c): "Puede afirmarse de la velada de anteayer que fué regionalista". O motivo é que a maior parte das obras e poemas recitados eram de autores galegos, o qual era na altura e, por desgraça, ainda é na atualidade, algo exótico. Atuou o orfeão do *Círculo*, dirigido por Valverde, que interpretou o *Ave Maria* de Prudencio Piñeiro e a *Alborada* de Pascual Veiga. O autor da crónica informa que recentemente dois galegos chegaram da Argentina para conhecer o maestro Valverde, autor de *Ay, esperta, adourada Galicia...!*. Também entrevistaram os pianistas Lens e Brage que entre outras obras para piano interpretaram *Serantellos*, de Lens Viera. E na guitarra:

con sólo la mano izquierda, unos bonitos armónicos comparables únicamente á los de Juez, el seminarista señor Gallego, dándonos á conocer sus composiciones, la muiñeira "Aturuxos" y "Remembranzas", sentido capítulo de la historia de su corazón.

Moar ao falar de Gallego Martínez lembra-se do eminente guitarrista cego Esteban Juez Ferrer, que tinha tocado muito na Galiza durante o ano 1902 e janeiro de 1903. Fecham o ato os colaboradores

³⁹⁹ "Don José María y don Luís Iglesias Nine, don Fernando y don Constantino Barcia Veiras, don Daniel y don Leopoldo Cebreiro, don Jesús Cajaraville, don Isolino López García, don José y don Santiago Villar, don Aurelio Villegas, don Enrique Barral Barreiro, don Ezequiel Vázquez y don Camilo Estévez".

habituais: Vázquez Queipo, Cabeza, Villelga e Rey Gacio que leram poemas de Rosalia; o Sr. Silván que pronunciou um discurso e o próprio José M.^a Moar, que leu uns seus versos.

O dia 19 de fevereiro de 1904, Eulogio Gallego Martínez, aluno externo de 2.º ano no Seminário compostelano, apresentou uma solicitude para ordenar-se de Menores e Sub-diaconado⁴⁰⁰. Cinco dias antes apresentava a mesma solicitude no seminário de Ourense. O documento compostelano inclui um parecer favorável do pároco de Sta. Maria a Real de Sar, Antonio Calvo Troiteiro. Mas como se verá depois, nenhuma das duas solicitudes foram bem sucedidas.

Num novo artigo sobre o último recital músico-poético organizado pelo Círculo Católico em que participou o cantor Sr. Pérez Deza, escreve Moar a respeito de Eulogio Gallego (Moar, 1904a):

Nada dije entonces del guitarrista don Eulogio Gallego y Martínez, ni de su peculiarísima habilidad para producir en los instrumentos de cuerda, apoyando suavemente el dedo sobre las divisiones de la misma, esos sonidos tan agudos y dulces que la Música llama *armónicos*. Y es que híceme ya lenguas de sus talentos musicales en otras ocasiones y suplicando al lector que dé aquí por reproducidos tales elogios, réstame solamente añadir que el Círculo, sabiendo que el señor Gallego tocaba allí por la vez última, dado que éste va á tener la privilegiada dicha de ordenarse de sacerdote, le despidió con una entusiasta ovación, haciéndole tocar su compendio de cantos regionales "¡Viva Galicia!", una marcha militar y una pieza de acordes, de las que es autor, y la última de las cuales ejecutó teniendo la guitarra sobre la cabeza y luego sobre la espalda. Yo me despido también del músico y me apresto á besar la mano al presbítero. Tanto pierde el Círculo un elemento trabajador y valioso, como tanto es de esperar que gane el ministerio sacerdotal.

Finalmente veremos que tal ordenação não chegou a realizar-se. Depois, o cronista relata a atuação do orfeão e o grupo de plecto do *Círculo*, dirigidos como sabemos por Valverde, que interpretaram três obras cada agrupação, sendo uma delas *El Amanecer*, de Eslava. E faz uma breve mas interessante resenha de Manuel Valverde:

⁴⁰⁰ Arquivo Histórico Diocesano de Compostela: São dois fólios correspondentes a dois formulários da mesma solicitude com a assinatura: 1062-651/31.

Al lado de esta rondalla tienen que ser nada las reuniones de mozos que tocan y cantan por la noche en las calles de Aragón. Y tanto de ella como de la masa coral creo que sean prolijos los encomios con decir que las dirige don Manuel Valverde, el discípulo predilecto de Trallero; aun muchacho, primer premio de violín en Pontevedra; que desde que fundó el "Orfeón Santiagués" vino recogiendo laureles ya en éste, ya en la dirección del premiado en los primeros juegos florales de esta ciudad; del Gallego, del que tomó parte en el Centenario de Calderón de la Barca; del "Valverde", premiado en Santiago, Pontevedra, Coruña y Vigo, que ensalzaron en este último punto Cánovas, Elduayen y el Duque de Meiro; como igualmente, del que asistió á la traslación de las cenizas de Rosalía Castro, etc. Por cierto que tanto se admira al señor Valverde en la República Argentina que acabo (y esto sea dicho inter nos), de extinguir el empeño en que me comprometieran y obligaran de allá, haciendo una biografía de nuestro don Manuel, la cual con su retrato y su balada "Un Xuramento" va á publicar el "Centro Gallego" de la gran capital bonaerense.

Da parte literária participaram os habituais Santaló, Antonio García Vázquez Queipo, Emilio Villelga Rodríguez, Salvador Cabeza de León, o presidente do Círculo, General Párraga, e o próprio cronista.

De novo, uma longa e literária crónica de José M.^a Moar relata um recital na mansão dos Duques de Medina de las Torres, organizado pela Câmara de Comércio compostelana, cujo secretário na altura era Santiago Martínez Muñoz (Moar, 1904b). Entre os artistas habituais intervém Eulogio Gallego Martínez junto com o que poderia ser um companheiro de turma, Senén Bastida y Alaguero, provavelmente nascido em 1881 na família dos Bastida Alaguero de Valhadolid⁴⁰¹, cujo irmão Justino figura como Depositário na Câmara Municipal da Estrada (EEm, 1936). O cronista não especifica se se tratava de um grupo de voz e guitarra ou um duo de guitarras, nem as obras que tocaram.

⁴⁰¹ Em www.geneanet.org estão registados cinco irmãos: Mariano (n. 1878), Senén (n. 1881), Indalecia (n. 1883), Justino (n. 1887) e Felix (n. 1890). Mariano está localizado em Madrid em 1940.

Em 7 de janeiro de 1905 *El Correo de Galicia* publica uma notícia do ato académico com recital de música e poesia que organiza o Seminário compostelano com participação de Eulogio Gallego Martínez, apresentado como guitarrista e diretor do grupo de plectro do centro. Esta agrupação toca um passodoble, uma serenata lusitana e uma moinheira. Eulogio Gallego também toca ele só uma obra sem especificar e partilha evento com o coro do Seminário dirigido pelo professor de Canto Gregoriano e primeiro organista da catedral, Manuel Fernández [Alonso]⁴⁰². Deduz-se disto que o maestro Valverde tinha rematado as suas atividades no *Círculo* e no seu lugar deixou um novo titular da direção do grupo de plectro, Eulogio Gallego, e um novo titular do orfeão, Manuel Fernández.

Em 15 de maio de 1905, achamos a segunda solicitude de Eulogio Gallego Martínez para ordenar-se sub-diácono, o que evidencia que a anterior não foi bem sucedida⁴⁰³. Nela figura o seu endereço em Compostela: Rua de S. Pedro, 68, a sua naturalidade de Ginzo de Límia, e a resposta do Reitor do Seminário Conciliar Central, Emilio Macía Ares que denega a solicitude de sub-diaconado por ter sem aprovar justamente a matéria de Canto Gregoriano, e exige que a aprove antes da sua ordenação. Uns dias depois, em 22 de maio de 1905, voltava Eulogio Gallego a solicitar a ordenação de Prima Tonsura e Menores em Ourense, ordenação que apesar dos bons informes de Compostela e do seu tutor em Ginzo, não lhe foi concedida.

Não sabemos se terá havido qualquer problema entre o nosso guitarrista e o professor de Canto Gregoriano, organista da catedral, que fora também companheiro de recitais, posto que essa foi a única matéria que lhe impediu a ordenação. Resulta estranho que uma pessoa com tantas qualidades musicais reprovasse precisamente Canto Gregoriano, o que induz a pensar que tivessem existido motivos de outra classe. Seja como for, ele não conseguiu ordenar-se e aqui perde-se a pista em Galiza do espectacular guitarrista Eulogio Gallego

⁴⁰² Manuel Fernández Alonso (m. 1947). Informação de Miguel Ángel López Fariña em 31/08/2016.

⁴⁰³ Arquivo Histórico Diocesano de Compostela: São dois fólios correspondentes a dois formulários da mesma solicitude, cota: 1062-651/37.

Martínez. O pesquisador Ramon Pinheiro Almuinha regista no seu trabalho sobre os músicos galegos na Havana um Eulogio Martínez instalado como professor de guitarra nessa cidade em 1906 (Almuinha, 2008, p. 99). Quiçá desanimado da carreira eclesiástica por não ter conseguido a ordenação, a morar longe da sua vila natal e quem sabe se com dificuldades para subsistir como estudante em Compostela⁴⁰⁴, o nosso guitarrista talvez escolheu, em solitário ou animado por outros companheiros músicos, o mesmo caminho que tantos e tantos galegos da sua época: a emigração.

A hipótese da emigração de Eulogio Gallego para a Havana explicaria a ausência de atividade pública como músico e também a falta de referências às suas partituras que, à espera de novas informações, devemos considerar perdidas.

6. OBRAS COMPOSTAS E INTERPRETADAS. RELAÇÃO PROVISÓRIA

6.1 Música composta para guitarra

1. *Aturuxos.*
2. *Remembranzas.*
3. *Suite "Viva Galicia!".*

6.2 Música interpretada

1. *Marcha de Luis XVI.*
2. *La diana.*
3. *La retreta.*
4. *Malagueña de Vätergenr* [sic].

6.3 Como regente do grupo de plectro do Círculo Católico

1. *Passodoble.*
2. *Serenata lusitana.*
3. *Moinheira.*

⁴⁰⁴ A decepção familiar e sua própria pelos resultados do Seminário poderia ter desembocado na emigração do filho para Cuba, como tantos outros músicos ourensanos.

ANEXO 48. MÉTODO DE JULIO MIRELIS. PARTITURAS

O *Método de Guitarra* do guitarrista e maestro compostelano Julio Mirelis García foi publicado em 1892 na conhecida imprensa de Paredes, pouco antes do seu autor emigrar para o Brasil. No seu método, o autor fala desde o conhecimento popular e próprio do instrumento. Sem citar outros autores, a única referência é a sua experiência. O sistema de afinação das cordas é o convencional no seu tempo, pisando no 5º traste salvo na 3º que se pisa o 4º.

Mirelis, além de entender a guitarra como instrumento solista, expressa claramente a sua função acompanhante: “y á falta de este pediremos al instrumento que lleve la parte cantante el La” (p. 8). “Sabendo afinar bien, se vencen facilmente muchas dificultades que en el uso de este instrumento, se nos presentan ya para el canto, ya para el acompañamiento” (p. 9). “Ninguna regla fija hay para acompañar, y menos de afición, por lo que debemos desde un principio acostumar el oído a que distinga quando debe mudar de tono” (p. 17).

O texto começa a ensinar escalas, sempre ajudado de imagens. A escala marca a tonalidade. As imagens consistem numa tablatura vertical onde os números indicam as posições dos dedos da mão esquerda. O autor realiza uma distinção entre Música e “sonido”, a primeira é a arte de expressar e comover. O segundo é vibração sonora. Denomina “variações” aos acordes que conformam uma sucessão de V-IV-I na mesma tonalidade, por exemplo Sol M 7ª - Fá - Dó, ou Mi - Ré - Lá.

A palavra “variação” tem a ver com a mudança de acordes. A sucessão dos acordes pelos diferentes graus e funções tonais da escala dentro de uma mesma tonalidade é percebida pelo guitarrista Mirelis como “variações”, que devem entender-se como “variações tonais”,

ou seja, a existência de diferentes acordes (a implicarem tecnicamente diversas posturas da mão esquerda) dentro de uma mesma tonalidade. O método inclui indicações para conhecer a tonalidade de uma obra musical.

Nos diferentes acordes repete a explicação adaptando-se à nova tonalidade. Chega até ao Fa#M e Ré#m, pouco usuais na música para guitarra. O autor explica os 24 tons “de que consta la Guitarra”, parando em RebM e Sibm, pelo que faltaria Dó bM de que, por ser inarmónico de SiM, poupa a explicação.

As únicas referências que aparecem aos dedos da mão direita são as que figuram antes das duas partituras publicadas no método, em que explica que os dedos 1º, 2º e 3º (i, m, a) estão indicados nas notas com plicas para cima e o polegar nas das plicas para baixo. Além disso, nestas explicações, que antecipam as duas obras publicadas, o autor distingue entre a voz do canto e a do acompanhamento.

Polka Los liñares

Polca Os linhares

Julio Mirelis García

Transcrição: Isabel Rei-Samartim

Método Completo de Guitarra, 1892

MÉTODO COMPLETO

DE

GYMNASIA

Arreglado conforme á las teorías musicales de la Academia,

POR

D. Julio Mirelis García.

PRIMERA EDICIÓN.



SANTIAGO:

IMPRESA DE JOSÉ M. PAREDES,
Virgen de la Cerca, 30.

1892.



© *Biblioteca Nacional de España*

Im. 632: Capa do método de Julio Mirelis na BNE.

— 10 —

Ejercicio en <i>Do mayor.</i>	Escala de <i>Do mayor.</i>	Escala cromática.
6 5 4 3 2 1	6 5 4 3 2 1	6 5 4 3 2 1
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">1</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> RE. SOL. RE^b </div> <div style="margin-left: 5px;">000</div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">1</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> RE. SOL. SI. DO. </div> <div style="margin-left: 5px;">1</div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">1</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> RE. SOL. SI. SOL^b RE^b DO^b </div> <div style="margin-left: 5px;">1</div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">2</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> MI. </div> <div style="margin-left: 5px;">2</div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">2</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> LA. </div> <div style="margin-left: 5px;">2</div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">2</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> MI. </div> <div style="margin-left: 5px;">2</div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">3</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> FA. </div> <div style="margin-left: 5px;">3</div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">3</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> FA. </div> <div style="margin-left: 5px;">3</div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">3</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> DO. LA^b </div> <div style="margin-left: 5px;">3</div> </div>
<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">3</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> DO. </div> <div style="margin-left: 5px;">3</div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">3</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> DO. </div> <div style="margin-left: 5px;">3</div> </div>	<div style="display: flex; align-items: center;"> <div style="margin-right: 5px;">3</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> FA^b DO^b </div> <div style="margin-left: 5px;">3</div> </div>

Las notas que deben darse al aire se marcan con un 0 y los números indican a que trastes pertenecen y que dedos corresponden. El primer dedo ó índice al primer traste, el segundo ó mayor al segundo ídem, el tercero ó anular al tercer ídem y el cuarto ó meñique al cuarto íd. (1)

Cuando es necesario recorrer mas trastes que los cuatro primeros, se colocará el primer dedo en el quinto traste, el segundo en el sexto, el tercero en el séptimo, el cuarto en el octavo y si fuere necesario recorrer más se observará la misma regla, por su orden respectivo.

(1) El cambio de dedos en cualquiera de estos estudios, nos presentará grande dificultades en la práctica.

© Biblioteca Nacional de España

Im. 633: Página interior do método de Julio Mirelis na BNE.

Wals Pilar

Valsa Pilar

Transcrição: Isabel Rei-Samartim

Julio Mirelis García
Método Completo de Guitarra, 1892

Despacio

8

17

26

34

42

50

58

Fine

Aprisa

1ª

2ª

ANEXO 49. MÉTODOS DE AGOSTINHO REBEL FERNANDEZ

1. MÉTODO ELEMENTAR PROGRESSIVO PARA GUITARRA ESPANHOLA

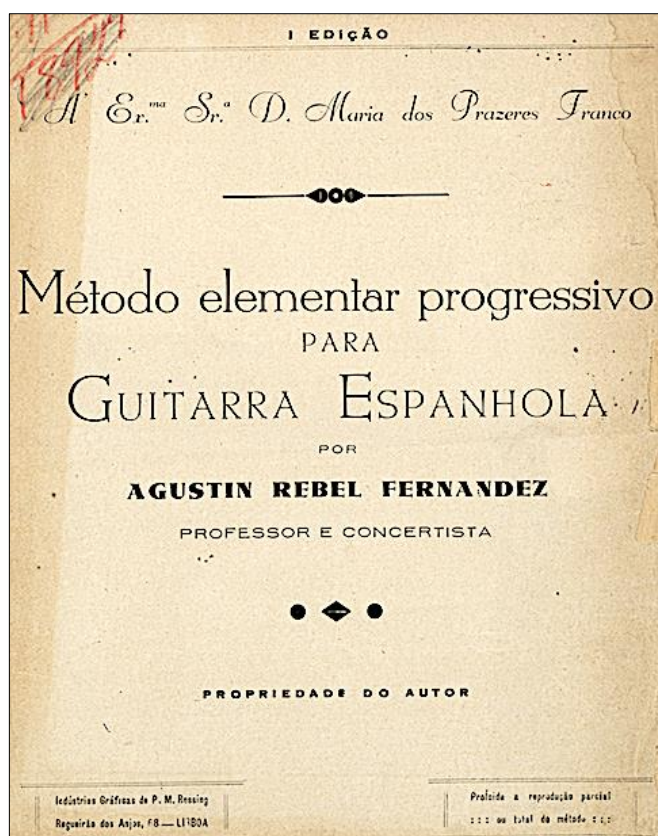
É o primeiro método publicado por Agostinho Rebel Fernandez de que temos notícia. Conservam-se dois exemplares na Biblioteca Nacional de Portugal. O que reproduzimos corresponde à cota M. P. 1366 V., consta de 47 páginas e está dedicado à Ex.ma Sr.^a D. Maria dos Prazeres Franco. O método abre com uma primeira parte à que parece faltar-lhe a segunda. Durante todo o texto, Rebel Fernandez realiza poucas explicações textuais e centra a atenção na realização prática de exercícios, os que propõe em alto número e ordenados progressivamente segundo a destreza a estudar.

A primeira parte está dividida em três grandes secções a começar pelos Preliminares, notas e exercícios da mão direita e dedo polegar, exercícios sobre escalas cromáticas e exercícios de notas ligadas. A segunda secção é a dos tons maiores regulados por sustentidos, e apresenta vários exercícios nas tonalidades de Dó, Sol, Ré, Lá, Mi, Si, Fá# e Dó#, mais um exercício a modo de resumo que passa por todas elas. A terceira secção é a das Escalas diatónicas, propondo escalas nos tons de posição usual Dó, Sol, Ré, Lá e Mi, e exercícios de harpejos para a mão direita. Assim, esta primeira parte do método contém uns 43 exercícios de composição própria. A suspeita de ser um método incompleto aumenta quando vemos que não há indicações para a mão esquerda nem aparecem no fim do texto obras compostas pelo autor para o desenvolvimento das técnicas explicadas, como é habitual nos métodos de guitarra.

Mesmo sem grandes explicações resulta interessante a "observação importante" de Rebel que aparece no fim dos exercícios de ligados e escalas cromáticas, que indica uma preocupação do autor

pelo estudo ordenado e inteligente sobre a técnica básica do instrumento:

Recomendo eficazmente aos que se dedicam ao estudo da guitarra, que não deixem de praticar os preliminares antes de começar com outros exercícios sobre tonalidades e arpejos. São de grande utilidade porque determinam a independencia dos dedos e mãos nos seus movimentos e se adquire nas mãos uma posição correcta e elegante. Os dedos de ambas as mãos devem de estar o mais possível proximo das cordas, antes e depois de fazer vibrar as cordas ou pisál-as. O dedo polegar da mão esquerda nunca pisa os bordões, não esquecendo esta recomendação que é importantissima.



Im. 634: Capa do Método elementar progressivo de Agustín Rebel Fernández. Biblioteca Nacional de Portugal.

<p style="text-align: center;">NOTAS LIGADAS</p> <p>A ligação de duas ou mais notas consiste em produzir na mesma corda, dois ou mais sons diferentes, sem destruir o som da 1.^a nota. Para produzir o efeito desejado marca-se a 1.^a nota com força; o dedo que pisa a corda não se levanta senão depois de produzir, na mesma corda, a 2.^a ou última nota ligada com um dos dedos imediatos, batendo com força no ponto onde se encontra a nota ligada.</p> <p>Como os exercícios se fazem ou praticam sobre a escala cromática, à medida que os dedos marcam a nota que lhes correspondem, permanecem fixos no ponto até colocar o dedo mínimo. Estes exercícios tem por objecto principal habilitar os dedos a estar separados e encurvados.</p> <p>Na teoria está descrito detalhadamente «a ligação».</p>	<p style="text-align: center;">NOTAS LIGADAS</p> <p>La ligacion de dos o mas notas, consiste en producir en la misma cuerda dos o mas sonidos diferentes, sin destruir el sonido de la 1.^a nota. Para producir dicho efecto, se marca la 1.^a nota con fuerza; el dedo que pisa la cuerda no se levanta sino despues de producir, en la misma cuerda, la 2.^a o ultima nota ligada con uno de los dedos inmediatos, batiendo con fuerza en el traste en que se encuentra la nota ligada.</p> <p>Como los ejercicios se hacen, o practican sobre la escala cromatica, a medida que los dedos marcan la nota que les corresponden, permanecen fijos en el traste, hasta colocar el dedo minimo. Estes ejercicios, tienen por objeto principal habilitar los dedos a estar separados y encurvados.</p> <p>En la teoria está descrita detalladamente «el ligado».</p>
---	---

9

Im. 635: Exercícios de notas ligadas e explicação no Método Elementar Progressivo de Rebel Fernandez.
Biblioteca Nacional de Portugal.

39

Im 636: Exercício para praticar harpejos na mão direita no Método
Elementar Progressivo de Rebel Fernandez.
Biblioteca Nacional de Portugal.

2. NOVO MÉTODO PARA GUITARRA ESPAÑOLA ELEMENTAR E PROGRESSIVO

Pode ser datado ca.1930. Conserva-se na Biblioteca Nacional de Portugal na cota M. P. 791 V. Este *Novo método* a conter 87 páginas, inclui um prefácio e umas primeiras páginas explicativas a conter a teoria das posições fundamentais, o travessão, as notas ligadas e modo de executá-las, uma descrição do instrumento, os sinais convencionais e dois desenhos a reproduzirem as partes da guitarra e a posição da mão esquerda. Isto é novidade a respeito do primeiro método publicado por Rebel, mas a seguir vem uma reprodução exata do anterior *Método Elementar e Progressivo*, que constitui a primeira parte do *Novo método*. Reproduzimos aqui o prefácio de Rebel Fernandez:

A publicação d'este metodo de musica tem por objecto facilitar o estudo e aprendizagem da guitarra espanhola, popular instrumento conhecido em todo o mundo ha muitos anos.

A prática, que tenho de cincoenta anos de vida artística e, portanto, de observação constante e cuidadosa, me deram elementos valiosos para deduzir regras que facilitam a execução de uma peça, constituindo uma técnica correcta ao alcance de todas as inteligencias. A base do sistema é a posição fundamental que tem a sua origem nas posições adoptadas até hoje para formar os acordes de ambos os modos, (as posições usuas). Confesso, pois, que o meu método não é invenção, apenas deduzir um novo sistema para facilitar o estudo e aprendizagem do popular instrumento.

Este método, elementar e progressivo, consta de duas partes:

1.^a- Fazendo uso das posições usuas, trato de desenvolver uma digitação correcta com ambas as mãos, procurando a independencia das mãos e dedos nos seus movimentos;

2.^a- Descrevo as posições fundamentaes, escalas diatonicas, arpejadas e notas ligadas.

- Aplicação das posições em exercícios de equisonos e estudos de velocidade.

Assim é o programa expositivo do meu método elementar e progressivo para aprender a tocar guitarra espanhola.

Se os meus colegas e os que se dedicam a tão popular instrumento se dignarem examinar com atenção o meu modesto e

insignificante trabalho e o considerarem útil, resolvendo-se a adoptal-o para ensino, considerar-me-hei recompensado dos meus esforços por conseguir o meu propósito. O Autor.

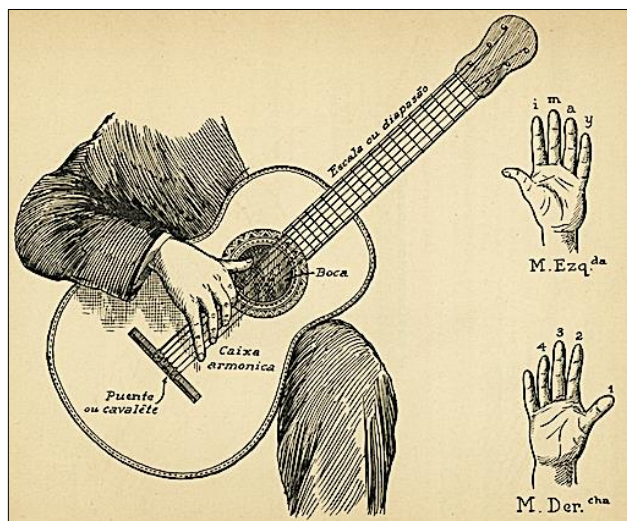
Parece claro que Rebel tinha necessidade de precisar de que instrumento estava a falar quando nomeia a "guitarra", pois na altura, em Lisboa, a guitarra bem poderia ser a portuguesa. Daí a necessidade de especificar com o nome nacionalista equivalente, "guitarra espanhola" para referir a viola moderna.

A segunda parte do *Novo método* contém descrições das tonalidades, as suas escalas diatónicas, distinção dos tons maiores, menores e com bemóis, mais exercícios de notas ligadas, explicação da modulação, escalas por terceiras e sextas, equissonâncias, exercícios para as notas repetidas, trémolo, escalas harpejadas, portamentos e harmónicos. No total tem uns 22 exercícios de composição própria mais a obra *Campanadas. Tiempo de vals* e o estudo intitulado *Estudio final*.

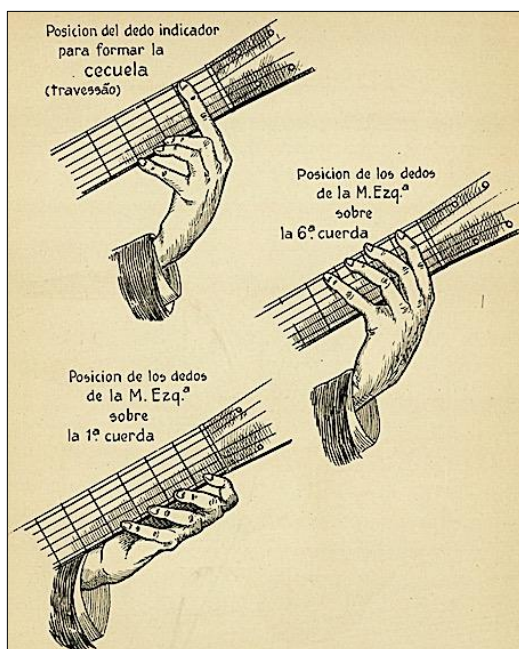
A preocupação pela progressividade na realização dos exercícios é permanente em todo o método de Rebel. Também é destacável a insistência na aprendizagem dos acordes através do estudo das cadências perfeitas, IV-V-I, nas tonalidades básicas da guitarra. O que resulta de grande ajuda na hora de realizar com menor dificuldade de leitura os numerosos exercícios de harpejos propostos na segunda parte do *Novo método*.



Im. 637: Capa do Novo método de Rebel Fernandez.
Biblioteca Nacional de Portugal.



Im. 638: Desenho 1 no Novo método de Rebel. BNP.



Im. 639: Desenho 2 no Novo método de Rebel. BNP.

OBSERVAÇÃO IMPORTANTE

O estudante deve praticar as escalas, procurando aprender e fixar bem os movimentos alternados dos dedos, em ambas as escalas, sem cuidar-se das notas musicais que marca; os exercícios devem começar nos primeiros pontos e terminar nos últimos, até 13 ou 14. Devem começar nas cordas 6.^a e 5.^a (bordões).

OBSERVACION IMPORTANTE

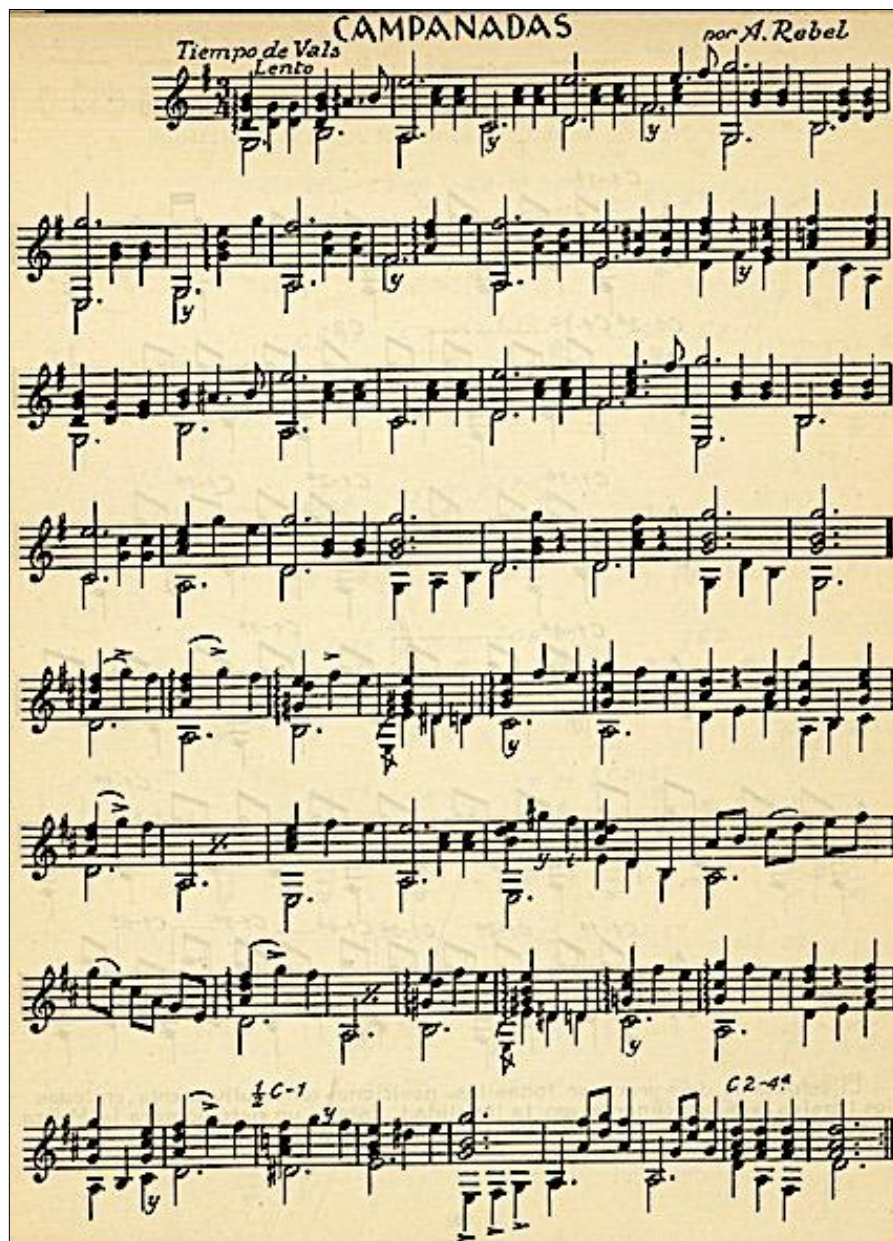
El estudiante deve practicar las escalas, procurando aprender y fijar bien los movimientos alternados de los dedos, en ambas escalas, sin cuidarse de las notas musicales que marca; los ejercicios, deben comenzar en los primeros trastes y terminar en los últimos, hasta el 13 o 14. Debe comenzar en las cuerdas 6.^a y 5.^a (bordones).

En Mí mayor

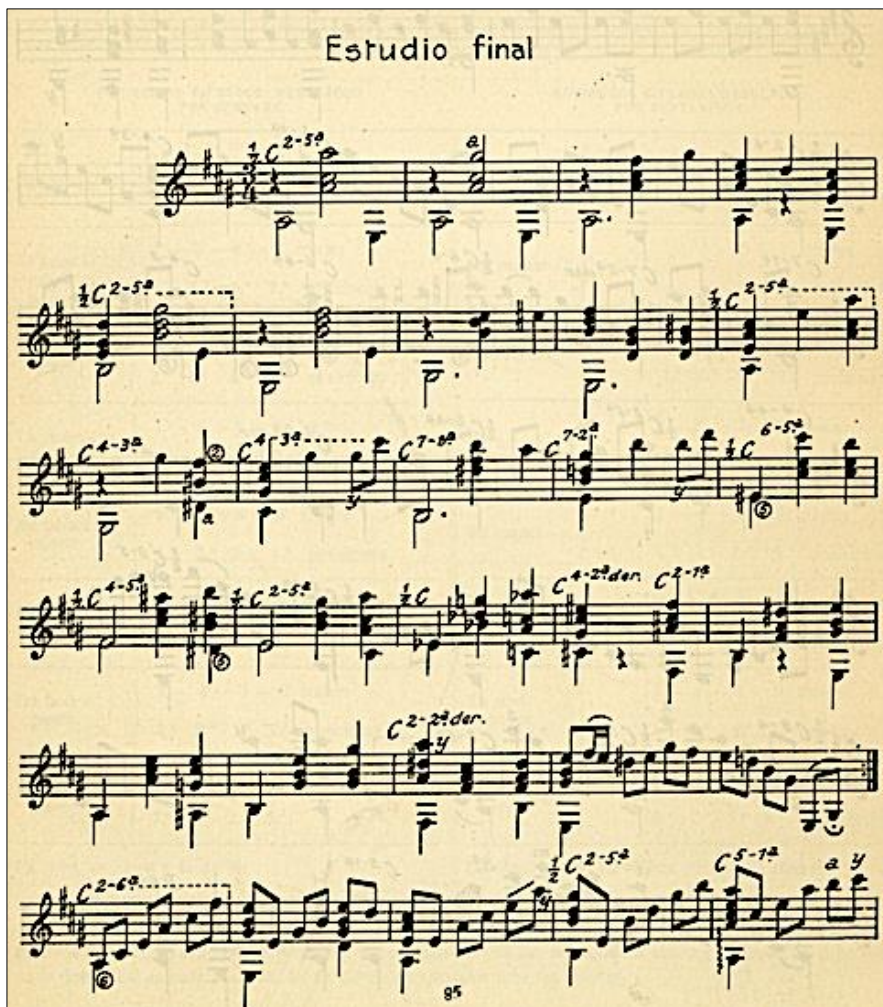
En Lá mayor

En Ré

Im. 640: Página 64 do Novo método de Rebel.
Biblioteca Nacional de Portugal.



Im. 641: Obra Campanadas de A. Rebel no Novo método.
Biblioteca Nacional de Portugal.



Im. 642: Estudio final no Novo método de A. Rebel.
Biblioteca Nacional de Portugal.

ANEXO 50. CARTA DE AGOSTINHO REBEL FERNANDEZ

Em 3 de junho de 1898 o guitarrista Rebel, assinando como Agostinho Rebel Fernandez, solicita à Câmara Municipal de Vila Franca de Xira a licença devida para realizar um recital de guitarra na escola local Conde de Ferreira. Não distinguimos o nome da pessoa a quem vai dirigida a carta, que é o Presidente da Câmara naquele momento. A carta conserva-se num fólio entre outros documentos no Arquivo Municipal da cidade de Vila Franca de Xira. Apresentamos uma imagem e a transcrição da carta:

Il.^{mo} e Ex.^{mo} [...]

O abaixo assinado professor de musica actualmente residente n'esta vila desejava realizar na manhã de hoje uma sessão musical na escola Conde de Ferreira pede á Camara de sua presidência a necessária autorização.

Deus Guarde a V.^e Ex.^{mo}

Vila Franca de Xira 3 de junho de 1898

Il.^{mo} e Ex.^{mo} [...] Presidente
da Camara Municipal

Agostinho Rebel Fernandez

[illegible]

Im. 643: Carta de Agostinho Rebel Fernández.
Arquivo Municipal de Vila Franca de Xira.

ANEXO 51. CARTAS E FACTURAS DE CANUTO BERE A

1. RELAÇÃO DE CARTAS E FACTURAS DE CANUTO BERE A MARIANO MIGUEL ALONSO (VIGO)

Dentro do Arquivo Canuto Berea conservam-se várias cartas dirigidas a Mariano Miguel Alonso, das que comentamos as que contêm a informação mais relevante para este trabalho.

1.1. Carta de 12/09/1874

De Canuto Berea a Mariano Miguel Alonso, que está em Lisboa. Berea fala-lhe de obras musicais e acaba a carta com a seguinte informação:

Siento en extremo la causa que le obligó á sair de España, pero V. sabe que siempre y como quiera puede disponer de S. S. S. y amigo, q. l. b. m. Canuto Berea.

Conserva-se na Caixa 1 / Livro 1: Copiador de cartas de 30/04/1874 a 23/01/1875, p. 192.

1.2. Carta de 10/01/1877

De Canuto Berea a Mariano Miguel Alonso, sobre a possibilidade de abrir um armazém de música em Vigo:

Encuentro muy bien la idea de establecer un almacen de musica, pianos ó instrumentos de todas clases y cuente V. conmigo pues conozco su honradez y me comprometo á surtirle de todo a precio que V. y yo podamos utilizarnos [...]

Conserva-se na Caixa 1 / Livro 3: Copiador de cartas de 01/07/1876 a 06/03/1877, p. 361.

1.3. Carta de 15/01/1877

De Canuto Berea a Mariano Miguel Alonso, é a primeira carta em que falam de preços e compra de instrumentos, neste caso, um piano. Parece que nesta altura já Miguel Alonso teria começado com a loja. Conserva-se na Caixa 1 / Livro 3: Copiador de cartas de 01/07/1876 a 06/03/1877, p. 391.

1.4. Factura de 27/10/1877

É uma factura por valor de 1068,20 réis a conter métodos de solfejo (Romero), de flauta (González) e de acordeão (Denis). Obras de Mahler, Rubio, Santamarina, Barbieri, Xifre, Lamothe e Campo, esta última, a *Mandolinata para guitarra*. Entre os instrumentos, além de um violino com o seu estojo, Miguel Alonso compra guitarras dos tipos "charol", "doradillo" e "palo santo (cilindro)", e os mesmos em bandurras. Conserva-se na Caixa 1 / AB1 / Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 84.

1.5. Factura de 21/01/1878

É uma factura por valor de 160 réis a conter um método de bandurra (López), música de Zabalza, González, Arias, Toledo, Coole e Martin. Miguel Alonso comprou também 45 unidades de cordas primas "de pita". Conserva-se na Caixa 1 / AB1 / Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 100.

1.6. Factura sem data

É uma factura por valor de 544,80 réis. Contém 38 itens descritos com números do catálogo de Canuto Berea, de modo que somente alguns títulos estão anotados: *Melodia Tenor*, *Salto Pasiego* n.º 3 e 3a, *La Marsellesa*, n.º 8, 9 e 10a, *Mandolinata de los Estudiantes*, *Los Cadetes*, *Despedida*, *Friolera*, *Pureza*, *Una mirada*, *Un ramo de flores*, *Los baños de Giana*, *Adelaida* e *Coquelicot*.

Conserva-se na Caixa 1 / AB1 / Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 127.

1.7. Factura de 18/09/1878

É uma factura por valor de 1.084,20 réis. A conter uma encomenda de 60 cordas primas tipo "pita", 60 segundas, 60 primas "guitarra", 30 segundas, 30 terceiras, 24 quartas, 12 quintas e 12 sextas. Também uma guitarra "doradillo", outra "palo santo" e uma bandurra em Fá e Mi b (entendemos que se trata de duas bandurras, uma em Fá e outra em Mi b). Além disso havia mais 2 flautins com dois estojos, um harmónio, uns estudos para violino, 24 primas "Botella á la R." (?) e uma obra "Verdi alla Ballo" (?). Conserva-se na Caixa 1 / AB1 / Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 137.

1.8. Factura de 30/08/1879

É uma factura por valor de 1404 réis por um total de 26 itens onde há dois tipos de guitarras descritos pelos números do catálogo interno de Canuto Berea (418 e 419), bandurras de quatro tipos (425, 425a, 425 e 427), 90 primas, 60 segundas, 30 primas e 30 segundas de outro tipo, 30 terceiras e 48 quartas que podem ser para bandurra porque depois indica um surtido de cordas de guitarra. Além disto estão outros instrumentos de sopro da casa A. R. Hüttl e acessórios para cordofones de arco, como arcos e resinas. Conserva-se na Caixa 1 / AB1 / Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 194-195.

1.9. Factura de 10/10/1879

É uma factura por valor de 142,60 réis. Miguel Alonso compra 4 bandurras tipo 425 e 425a, e os métodos de López e de Damas para bandurra. Conserva-se na Caixa 1 / AB1 / Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 195.

1.10. Factura com as datas 10/02, 29/02 e 11/03

É uma factura sem ano e com três datas de 10 e 29 de fevereiro e 11 de março, por um total de 298,75 rs. Mariano Miguel Alonso

compra 60 cordas primas tipo "pita", cordas para violino, violoncelo e contrabaixo, 60 primas "guitarra" e 24 quartas "guitarra". Pelas datas da factura anterior e posterior entendemos que se trata do ano de 1880. Conserva-se na Caixa 1 / AB1 / Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 229.

1.11. Factura de 03/06/1880

É uma factura por valor de 1077,60 rs. Mariano Miguel Alonso compra guitarras de tipo "blanca", "charol", "para señora", "flor", "doradillo" e "palo santo". Também bandurras "charol", "palo santo" e "doradillo". Cornetins e um item mais para guitarra (ilegível). Conserva-se na Caixa 1 / AB1 / Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 240.

2. RELAÇÃO DE CARTAS E FACTURAS DE CANUTO BERE A RAMÓN MODESTO VALENCIA (OURENSE)

Dentro das facturas e cartas dirigidas por Canuto Berea a Ramón Modesto Valencia, entre 1877 e 1891, destacamos as seguintes:

2.1. Factura de 15/12/1877

Inclui várias encomendas que entre todas somam mais de 100 itens por uma quantidade de 5.021,50 réis. Os instrumentos adquiridos são guitarras, bandurras, acordeões, violinos, cornetins, flageolet e acessórios. As obras estão assinaladas pelo catálogo da loja e em alguns casos figuram os títulos, como os *Estudios de Valverde*, *Jota Molinero* e *Guardias de la Reina Walses*. Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 90-91.

2.2. Factura de 16/03/1881

É uma factura a incluir guitarras e bandurras (três tipos, charol, doradillo, blancas). Puas, a 1.90 cada uma, pediu 12. E partes de clarinetes, trombones, bombardinos, "trombinos", platillos, zocalos.

Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 254.

2.3. Factura de 09/10/1881

Factura em que Ramón Modesto Valencia comprou cravelhas de guitarra, a 1.50 cada uma, pediu 12. Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p 267.

2.4. Factura de 14/12/1881

É uma factura pela compra de guitarras, bandurras, e cordas de guitarra, das que pediu 90 primas, 60 segundas, 15 terceiras, 20 quartas, 15 quintas, 15 sextas), a compra complementa-se com violinos e instrumentos de banda. Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 272-273.

2.5. Factura de 20/12/1881

Em 20 dezembro Ramon Modesto Valencia volta a fazer outro pedido a Canuto Berea de cordas e plectros para bandurras, também de acordeões. Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 299.

2.6. Factura de 21/01/1883

É uma factura longa a conter numerosos pedidos para instrumentos de banda. Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 304-305.

2.7. Factura de 01/07/1883

Factura por guitarras, bandurras e plectros, além de instrumentos de banda. Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 311-312.

2.8. Factura de 29/12/1884

Ramon Modesto Valencia torna a encomendar partituras e cordas primas de guitarra e contrabaixo, além de plectros. Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 331.

2.9. Factura de 31/05/1887

É uma factura a conter uma encomenda de guitarras e bandurras, com tipos conhecidos e novos: guitarra palisandro e bandurra flor. Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p 373-374.

2.10. Factura de 10/01/1891

Ramon Modesto Valencia compra guitarras “barnizada”, “flamenca”, “doradillo”, “blanca” e bandurras “barnizada”, “blanca” e “doradillo”. Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 439.

2.11. Factura de 23/03/1891

É uma factura a conter plectros para bandurra e outros instrumentos de banda. Compra também o método de Damas para guitarra, a factura diz: “1. Damas Metodo Guitarra 3. 30%, 2.80”. Entendemos que Berea vendia o método de Damas a 3 pesetas fazendo um desconto de 30%, o que deixava o preço em 2,80 pesetas. Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894", p. 441.

2.12. Factura de 15/02/1894

É uma das últimas facturas deste livro por compra de instrumentos para banda, violinos e contrabaixos, bandurras, plectros do tipo asta e concha, pestanas de ébano e níquel, por um total de 1055,4 pesetas. Conserva-se na Caixa 1, Livro 2 "Libro de cuentas 1866-1894". Por último, temos visto na cota Caixa 1, Livro 1 de cartas entre 30/04/1874 e 23/01/1875, p. 437, um índice a conter seis cartas

dirigidas a Ramón Modesto Valencia. E na cota Caixa 1, Livro 3 de cartas entre 01/07/1876 e 06/03/1877, um total de mais dez cartas.

84

Importe de musica i instrumentos remitidos
Importe de Musica i Instrumentos remitidos al Sr. Don
Mariano Miguel Alonso de Vigo.

Numero	Metodo de fello	90	25	67 50
1	Clarinet	12	5	36
2	Clarinet	20	5	15
3	Clarinet	12	5	6
4	Clarinet	12	5	7
5	Clarinet	12	5	12 20
6	Clarinet	12	5	7
7	Clarinet	22	55	12 50
8	Clarinet	22	5	10 50
9	Clarinet	12	50	5
10	Clarinet	12	55	9
11	Clarinet	12	20	35 20
12	Clarinet	12	5	56
13	Clarinet	12	5	104
14	Clarinet	12	5	92
15	Clarinet	12	5	51 20
16	Clarinet	12	5	104
17	Clarinet	12	5	104
18	Clarinet	12	5	104
19	Clarinet	12	5	104
20	Clarinet	12	5	104
21	Clarinet	12	5	104
22	Clarinet	12	5	104
23	Clarinet	12	5	104
24	Clarinet	12	5	104
25	Clarinet	12	5	104
26	Clarinet	12	5	104
27	Clarinet	12	5	104
28	Clarinet	12	5	104
29	Clarinet	12	5	104
30	Clarinet	12	5	104
31	Clarinet	12	5	104
32	Clarinet	12	5	104
33	Clarinet	12	5	104
34	Clarinet	12	5	104
35	Clarinet	12	5	104
36	Clarinet	12	5	104
37	Clarinet	12	5	104
38	Clarinet	12	5	104
39	Clarinet	12	5	104
40	Clarinet	12	5	104
41	Clarinet	12	5	104
42	Clarinet	12	5	104
43	Clarinet	12	5	104
44	Clarinet	12	5	104
45	Clarinet	12	5	104
46	Clarinet	12	5	104
47	Clarinet	12	5	104
48	Clarinet	12	5	104
49	Clarinet	12	5	104
50	Clarinet	12	5	104
51	Clarinet	12	5	104
52	Clarinet	12	5	104
53	Clarinet	12	5	104
54	Clarinet	12	5	104
55	Clarinet	12	5	104
56	Clarinet	12	5	104
57	Clarinet	12	5	104
58	Clarinet	12	5	104
59	Clarinet	12	5	104
60	Clarinet	12	5	104
61	Clarinet	12	5	104
62	Clarinet	12	5	104
63	Clarinet	12	5	104
64	Clarinet	12	5	104
65	Clarinet	12	5	104
66	Clarinet	12	5	104
67	Clarinet	12	5	104
68	Clarinet	12	5	104
69	Clarinet	12	5	104
70	Clarinet	12	5	104
71	Clarinet	12	5	104
72	Clarinet	12	5	104
73	Clarinet	12	5	104
74	Clarinet	12	5	104
75	Clarinet	12	5	104
76	Clarinet	12	5	104
77	Clarinet	12	5	104
78	Clarinet	12	5	104
79	Clarinet	12	5	104
80	Clarinet	12	5	104
81	Clarinet	12	5	104
82	Clarinet	12	5	104
83	Clarinet	12	5	104
84	Clarinet	12	5	104
85	Clarinet	12	5	104
86	Clarinet	12	5	104
87	Clarinet	12	5	104
88	Clarinet	12	5	104
89	Clarinet	12	5	104
90	Clarinet	12	5	104
91	Clarinet	12	5	104
92	Clarinet	12	5	104
93	Clarinet	12	5	104
94	Clarinet	12	5	104
95	Clarinet	12	5	104
96	Clarinet	12	5	104
97	Clarinet	12	5	104
98	Clarinet	12	5	104
99	Clarinet	12	5	104
100	Clarinet	12	5	104

Total 1048 20

Este de la caja segun concuerda

Importe esta factura Mil seiscientos y ochenta reales vellon y veinte centimos
Coruña y Octubre 27. 1877

Im. 644: Factura de Canuto Berea a Mariano Miguel Alonso.
 27 de outubro de 1877. Caixa 1, livro 2, p. 84. ACB.

ANEXO 52. ARTIGO DE RAMÓN ÁLVAREZ DE LA BRAÑA

Publicado na capa do jornal *La Correspondencia Gallega*, em 10 de março de 1905, este texto de Ramón Álvarez de la Braña recupera o ambiente do entrudo pontevedrés do século XIX e um dos guitarristas mais esquecidos dessa cidade galega, Alonso Abal. Pelo seu interesse etnográfico apresentamos a sua transcrição literal:

EL CARNAVAL EN PONTEVEDRA Á MEDIADOS DEL SIGLO ÚLTIMO

Alla por los años en que éramos muy jóvenes el carnaval constituía una fiesta ruidosa y de espectáculos asaz originales y por demás adecuados al carácter y condiciones del pintoresco pueblo de Galicia, donde pasamos los primeros y más felices días de nuestra existencia. Era Pontevedra entonces de escasa vecindad, vulgar urbanización y sobre todo falta de higiene, con las reminiscencias [sic] propias de toda antigua villa de la edad media. Su plaza de la *Herrería*, de forma cuadrada irregular y la disposición de su caserío construido sobre arcos de medio punto y robustas columnas dóricas de piedra berroqueña y sencilla labra, dábanle todavía la característica fisonomía de los sitios destinados en las centurias anteriores á la vida ferial y comercial de los centros mejores de producción del Reino. El título de dicha plaza claramente denuncia la industria *herreril* que en ella se había ejercido y la clase de oficinas y de gente agremiada á que estuvo destinado parte de su caserío. Fué, además, siempre el lugar, así de las diversiones y esparcimientos de los vecinos de Pontevedra, como también el mejor y más adecuado para los mercados semanales de la población. Lo que mayormente demostraba su vieja prosápia de villa mercantil y la importancia que alcanzó ésta, como punto marítimo y militar, eran los vetustos restos de sus muchos muelles y

su ancha cerca, formada de grandes sillares graníticos, á la que prestaban imponente aspecto sus fortificadas puertas, de las cuales aún conocimos intactas, con sus robustos muros laterales de defensa, la de frente á la grandiosa iglesia de *Santa María* y la que, próxima al santuario de la *Peregrina*, daba paso á la mencionada plaza de la Herrería. No hace á nuestro propósito dar á conocer la configuración completa de la ciudad, con sus plazas de abastos y sus más notables edificios religiosos y civiles, ni menos describir el cuadro panorámico de sus bellos contornos.

En la plaza de que hicimos mención alzábase una monumental fuente de piedra, de estilo del renacimiento⁴⁰⁵, y su extensa área era el sitio de gran concurrencia y animación en los días festivos y mejores del año. Las locuras y los excesos comenzaban dos semanas antes de la del carnaval; especialmente los muchachos cometían todo género de travesuras con las aldeanas y los aldeanos: la pobre moza que se acercaba á la fuente de la Herrería, por muy blanco que fuera su rostro poníanselo como el de los negros de Angola, con repetidas unturas aplicadas brutalmente por los mozalvetes [sic] de la ciudad; á otras, sin duda por ser morenas de cútis, optaban por blanqueárselo á su antojo, dejándoles las caras cual si fuesen de molineros, cubiertas de harina.

Menudeaban en aquellas semanas las risotadas de la gente de guen humor, distraída en prender papelitos rizados, ó colas de piel de conejo ú otro animal en la parte trasera de algún pasajero convecino, y con gran algazara se celebraba el chasco de que era víctima cualquiera prójimo que salía con los dedos lisiados por coger una moneda candente puesta en el suelo, con cuya burla se alejaba malhumorado y cariacontecido. Algunas veces coincidían las risas de los burlones con otros lances de parecida índole, ó sea cuando alguna inocentona mujer recogía de la calle un cartucho muy curioso, que arrojaba pronto al cerciorarse de su asqueroso contenido por el mal olor que despedía. Y en fin, llegaban á tal extremo los excesos que se cometían, sostenidos por viciosas ideas de incultura y costumbres harto torpes, heredadas de los pasados tiempos, que hasta los haces de paja y de tojo que la

⁴⁰⁵ Preciosos restos de la misma han sido recogidos en el Museo que en Santo Domingo estableció la benemérita Sociedad arqueológica de Pontevedra.

gente de las aldeas cercanas á Pontevedra llevaban sobre la cabeza para su venta, los incendiaban los traviesos muchachuelos de dicha ciudad, como cosa corriente y que debiera ser aplaudida, sin embargo de los lamentos y justas protestas de los perjudicados. Seria muy larga [sic] de referir todas las locuras carnavalescas que entonces se ponian en práctica.

Pero las más extraordinarias y sobresalientes escenas de tradicional origen pagano se efectuaban durante los tres dias de *Carnestolendas*: las recuerdo cual si fuera hoy. Sobre todo, al declinar la tarde reuníanse bajo los soportales de la Herrería y su prolongación en las diferentes vías, hasta estenderse por la calle *Real*, numerosos grupos de máscaras, de groseros ademanes y abigarrados trajes, predominando entre estos los disfraces de labriegos y labriegas del país, como si se quisiera protestar contra su ya comenzada decadencia; y á los mismos sitios, y muy singularmente en la plaza consabida, acudían mozos y mozas de los barrios de la *Moureira* y del *Burgo*, siendo los procedentes del primero en su mayor parte de la clase marinera, que bien demostraba su ordinario oficio con el empleo en la fiesta carnavalesca de los rudos instrumentos que tenían para sus habituales toques en las faenas de la pesca, de los cuales hacían uso á cada momento, y el bronco sonido de las bocinas de mar, muy semejante al de los cuernos de caza, sobresalía entre el ruido de la muchedumbre alborotada. Había maritornes y fregonas que con sus cubos de latón y largas cañas destinadas á recoger el agua de los altos surtidores de la fuente de la plaza en sus *baldes*, rociaban con ella á quienes se les acercaba. Otras permitían á sus compañeros de travesuras que, soplando en las cañas, produjeran áspero sonido en los oídos de algún descuidado transeunte, con el objeto de asustarle, ó bien producir igual efecto en el obrero que dormía durante corto rato de descanso al pié de una obra en construcción. También las muchachas solían competir con los mozos en cuanto á tiznarles ó empolvarles la cara, con natural agrado de los embadurnados.

La algazara y el bullicio acrecentaba con el concurso de los paseantes, bajo los soportales y las comparsas de toscas máscaras con trajes extravagantes. También se desarrollaba infernal gritería, de cuando en cuando, con las batallas sostenidas desde las casas, generalmente por

las señoritas diestras en obsequir [sic] con agua de colonia, las menos veces, y las más con otras mojaduras poco gratas á sus fóvenes adoradores. En estas luchas, los huevos de gallina menudeaban por el aire á guisa de proyectiles, arrojados por los combatientes y las modernas amazonas, con una profusión y entusiasmo indecibles; como que terminado el carnaval los dueños de las casas necesitaban blanquear sus fachadas, en las cuales el amarillo color de las yemas de huevo resaltaba profusamente, denunciando la pícara costumbre de arrojar tales comestibles, con mengua de los menesterosos y faltos de los necesarios alimentos.

Los jeringazos de agua mas ó menos limpia, las naranjas y los cartuchos de dulces y confites, también se destinaban por la jente de pró a sostener apasionada peléa desde la calle á las casas y vice-versa. Y como si el agua de las nubes que tan propicia se muestra á regar aquélla tierra no fuera bastante, en los dias de la bacanal orgía, los sostenedores de la fiesta carnavalesca no se daban punto de reposo para aumentar el riego por medio de bombas de agua y grandes jeringas.

Sin embargo de los abusos y de las locuras entónces en uso, y que producían las descomunales contiendas y los ruidosos espectáculos, jamás ocurrieron graves disgustos ni escenas punibles, conforme puede verse en los periódicos de aquel tiempo. !Y cuidado que eran repugnantes algunas de las bromas empleadas, y por demás súcia y expuesta la costumbre de arrojar huevos en el carnaval! Los Alcaldes de la ciudad no consiguieron su desapacición durante largos años, á pesar de sus razonables bandos prohibiendo esos y otros excesos del antruejo en Galicia.

Y es que la producción de aquellos era tan excesiva y su valor tan ínfimo en nuestra rica comarca, que aún en los dias de carnaval costaba la docena *seis cuartos ó un real*. De ahí que con profusión se tirasen, como objeto de escaso producto. Cuando el comestible encareció con la fácil exportación á otras provincias de España, que trajeron los caminos generales y las vias férreas, diéronse expontáneamente [sic] por vencidos los sostenedores de la *hueveria carnavalesca*, y con esto coincidió, asi mismo, la desaparición de

aquella peculiar fiesta pontevedresa, tal como á mediados del siglo XIX se celebraba.

En el reducido salón del antiguo Teatro de la Plaza de Teucro y en los Círculos de Recreo de Pontevedra, se efectuaban animados bailes de máscaras que eran la delicia de la juventud y aún de la jente vieja de aquel tiempo. Nunca se nos borrará de la memoria el primer baile de carnaval á que fuimos, llevados por nuestro buen padre, cuando apenas contábamos diez abriles. Verificóse en un salón de los claústros del ex-convento de la Compañía de Jesús, antes de destinarse á Instituto de 2.^a enseñanza y cuando no existía en la ciudad Teatro alguno. Una máscara con traje de labriego gallego consiguió embromarnos agradablemente, resultado ser el joven escribiente de nuestra casa paterna. Cuando supimos quien era al terminar el baile, fué con otras máscaras á las afueras de la población: allí al alborear el miércoles de ceniza se reunieron muchos de los que concurreiran á los bailes, con objeto de tomar sendos tragos de fresca y succulenta leche, por vía de frugal desayuno y en cumplimiento de una inveterada costumbre.

Pero todavía nos quedó más grabado en la imaginación otro baile á que concurrimos en domingo de carnaval siendo *jovenzuelos*, y que se efectuó en el mencionado teatro de la plaza de Teucro. Un simpático colega de estudios en el Instituto, Severino Perez, disfrazóse, imitando el tipo de un mendigo ciego: llevaba, para repartir en el salón del coliseo graciosos romances manuscritos, alusivos á extravagantes individuos de la ciudad, y con gran novedad hacía sonar un silbato inventado por él, semejante al de los capadores, de una manera nunca oída. Acompañábale en calidad de máscara el autor de estas líneas, disfrazado de pindonga mujer, que por llevar algo en la mano, mostraba una añosa pandereta prestada por el célebre guitarrista é inolvidable músico compositor de Pontevedra, D. Alonso Abal, fallecido en temprana edad. La pareja llamó la atención de los concurrentes al baile, y fuimos objeto de plácemes y bromas muy ingeniosas. Admiróse mucho la maestría y originalidad del instrumento de viento que tocaba Pérez, y pasada aquella fecha de grata recordación continuó el amigo haciendo prodigios en el *chifle*, como él comunmente lo nombraba. Desde entonces pasaron largos

años: los dos necesitamos salir de Galicia en busca de otros horizontes, y resueltos á emprender los estudios superiores de carreras facultativas.

Há pocos años fuimos invitados á una velada lírico-literaria que celebró el *Centro Gallego* de Madrid. Cuando penetramos en los salones de dicho círculo de recreo, un tanto tarde, ya habia dado principio el concierto, ó sea la segunda parte del programa de la velada; y en verdad que fué grande la emoción que experimentamos al oír las culces notas de un instrumento, cuyos sonidos algo parecidos á los del raro silbato inventado por Pérez, parecian; reproducirse para nosotros, aunque de una manera más armoniosa y sobresaliente.

Aunque desde el sitio que ocupamos en el círculo no veíamos al interesante músico, desde luego se nos vino á la imaginación el recuerdo de aquel amiguito del alma, que efectivamente allí estaba. Las piezas musicales que interpretó gustaron muchísimo, y cuando habian cesado los aplausos tributados á Perez por el auditorio, aún seguimos nosotros palmeándole, con entusiasmo febril. Buscámosle para darle un espresivo abrazo, deseo que no pudimos realizar por haberse retirado de las salas del *Centro Gallego*.

A las escenas del antiguo carnaval pontevedrés, anteriormente descritas, agregamos el recuerdo de la velada en que Pérez nos hizo sentir la nostalgia del pais natal, siquiera sirva para que llegue á su noticia y sepa cuán duradero es el afecto de este viejo amigo.

Ramón A. de la Braña
Valladolid, 4 de Marzo de 1905.

ANEXO 53. INFORME DA SIRGO TORCENDO SOBRE O PAÇO DE TOR

Informe sobre os instrumentos musicais do salão da música, ou do meio-dia, do Paço de Tor (Monforte de Lemos, Lugo), elaborado e redigido pelo Dr. Andrés Díaz Pazos e a Dr.^a M^a Belén Bermejo López para a Sirgo Torcendo S. L., em setembro de 2011. Edição e adaptação da autora desta tese.

1. INTRODUÇÃO

O presente informe amplia e completa um anterior de fevereiro de 2011, em que se chamava à atenção sobre os instrumentos de tecla conservados no Paço de Tor e, de modo singular, sobre um deles: o piano organizado da casa londrinense Longman & Broderip. Dado o seu interesse, na altura assinalou-se a necessidade de uma inspeção mais aprofundada dos instrumentos, em que se realizasse uma melhor análise e a tomada de medidas prévias de proteção: limpeza superficial, documentação fotográfica e ficha de catalogação. O estudo foi encomendado pela diretora do Museu do Paço no mês de julho deste ano. O fruto dessa encomenda é o que figura refletido nestas páginas.

O plano inicial apresentado à direção pretendia a redação de umas fichas organológicas dos instrumentos e outras elaboradas por restauradores sobre o estado de conservação dos instrumentos. Isto, mais a documentação gráfica antedita, certificaria o resultado da análise. Porém, no processo de redação das fichas e durante o estudo dos dados obtidos, pareceu-nos muito necessário, no caso do piano organizado, redigir um informe mais compreensivo e, sem perder rigor, mais didático no seu estilo e forma. Daí que o atual informe incorpore um primeiro texto sobre este instrumento, mais duas fichas e o arquivo de imagens e som.

Esperamos que a leitura deste informe transmita com maior realismo e viveza a excepcionalidade do instrumento perante o que nos achamos, sem desmerecer o companheiro, o piano forte Collard & Collard, e que esta informação influa em quem pode intervir na sua preservação e restauração.

Por último, é preciso também chamar à atenção sobre a relativa escasseza de dados sobre instrumentos como o de Tor, devido em grande medida a que este campo concreto da organologia ainda está em desenvolvimento. Este facto é mais patente no caso da península ibérica, de modo que o trabalho apresentado não é somente uma simples ficha organológica, mas tem também uma importante vertente de investigação. Naturalmente, resta muito por fazer ainda no plano geral e também no caso concreto dos instrumentos de Tor, especialmente no piano organizado. Esperamos que, no futuro, nova informação permita precisar mais a sua história.

2. O PIANO ORGANIZADO DO PAÇO DE TOR

2.1. Contextualização histórica

No anterior informe ao que se faz referência na Introdução, se têm dado alguns apontamentos de tipo histórico sobre a origem e história deste tipo de instrumentos. Com o objetivo de que este novo informe encerre algum dos aspetos analisados, repetimo-los aqui e ampliamo-los com nova informação e documentação gráfica.

A combinação de um instrumento de corda beliscada e um aerofone de tecla, ambos os dois sob controle de um único teclado, parece ter origem nos alvares do Renascimento, perto do fim do século XV. Entre as primeiras referências históricas documentais que existem sobre instrumentos destas características, destacam as da península ibérica, mais concretamente as procedentes do entorno da corte dos Reis Católicos. Assim, consta que no ano de 1497, quando a filha destes, Isabel, casa com o rei de Portugal Manoel I, leva entre os seus pertences um “horgano de capilla” e um “claviórgano” (Knigthon, 2001, p. 99). Também, entre os instrumentos que possuía o herdeiro destes reis, o Príncipe Dom Juan (falecido prematuramente

em 1497), achava-se um claviórgão (Fernández de Oviedo, 2006, p. 166):

En su cámara avía un claviorgano, que fue el primero que en España se vido, e lo hizo un gran maestro moro de Çaragoça de Aragón, llamado Moferez, que yo conoscí, e avía órganos, e clavicordios...



Im. 645: Claviórgão Theews (1579). Na parte superior acha-se um cravo, perfeitamente reconhecível, e na caixa inferior está o órgão (canos e foles). Victoria and Albert Museum.

Boalch e Williams (2001) em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* traçam uma breve história sobre o instrumento na voz *claviorgan*. Curiosamente, e ainda que reconhecem que a primeira aparição do termo claviórgão se dá em fontes espanholas de fins do século XV e italianas de começos do XVI, são céticos sobre o instrumento referido. Objetam que o vocábulo poderia ter-se usado na época para diferenciar os órgãos em geral dos portativos ou dos regais (pequeno órgão com um registo de linguetas). Porém, os dois anteriores textos citados e, também, a interessante informação

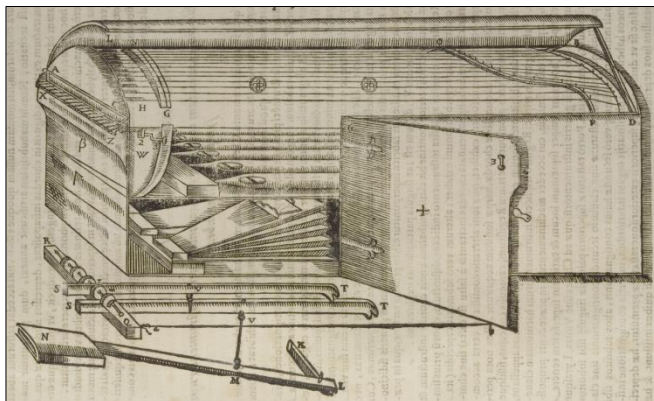
acrescentada pelo musicólogo Pedro Calahorra (1977, p. 129-131) sobre o organeiro saragoçano Mahoma Mofferiz não deixam lugar a dúvidas sobre a perfeita diferenciação semântica que existia entre instrumentos como órgão, clavicórdio, claviórgão e clavicímbalo nas datas e contextos referidos. Num pequeno exercício de *chauvinismo* musical, estes autores dão por válida a referência a instrumentos deste tipo no inventário das possessões de Henrique VIII de 1547.

Já bem entrado o século XVI são muito abundantes as referências a esse instrumento, referido como claviórgão ou mesmo como “*espinate organisati*”, que seria a combinação de uma espineta, ou pequeno clavicímbalo, com um órgão (Boalch e Williams, 2001). Os primeiros instrumentos deste tipo que têm chegado até aos nossos dias são também deste século. Dentre todos eles destaca o claviórgão construído em Londres, em 1579, pelo luthier holandês Lodewyk Theewes e que se acha no Victoria and Albert Museum (V&A), constituído por um cravo de tipo italiano apoiado sobre um grande caixão que alberga o órgão⁴⁰⁶. Estes instrumentos e as representações pictóricas que deles se conservam mostram que se combinavam tanto com cravos quanto com instrumentos como o de Theewes, ou outros mais pequenos como virginais ou espinetas, daí o termo “*espinate organisti*”.

Os tratadistas e teóricos do século XVII também recolhem o claviórgão nas suas descrições de instrumentos. É o caso do compositor germânico Michael Praetorius (1619, cap. 42), que por claviórgão entende:

um clavicímbalo, ou qualquer outra sinfonia [quer dizer, instrumento de tecla de corda beliscada] em que um dado número de canos [de órgão] se combina com as cordas...

⁴⁰⁶ Um outro claviórgão de final do século XVI pode admirar-se no *Museu de la Música*, em Barcelona.



Im. 646: O “clauicymbalum mirabilis” do *Musurgia Universalis* (1650). Na realidade é uma espécie de “sanfona organizada”.

Infelizmente, Praetorius não recolhe o instrumento entre os cuidadosos e excepcionais gravados que incluiu na sua obra. Sim o faz o famoso polígrafo alemão Athanasius Kircher (1650) em *Musurgia Universalis*, ainda que o que representa neste caso é a combinação de um instrumento de corda friccionada, semelhante a uma sanfona, e um órgão. Porém, devido à sua forma, denomina-o “clauicymbalis mirabilis”, sem dúvida pela similitude com este tipo de instrumentos.

Pode afirmar-se que o claviórgão (com as suas variantes) era um instrumento bem estabelecido no panorama organológico europeu no final do século XVI. Mesmo tinha entrado nos dicionários, e assim aparece o vocábulo recolhido no *Tesoro de la Lengua Castellana* de Covarrubias (1611) ou no posterior *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), genericamente referido como instrumento que combina uns canos, ou tubos, ao modo de um órgão e cordas. Porém, este instrumento não tinha um repertório específico, por mais que haja constância do seu uso ou da interpretação de obras específicas (Boalch e Williams, 2001), algo evidente comparado com a abondosíssima produção específica para cravo ou órgão dos séculos XVI e XVII.

CLAVIÓRGANO. f. m. Instrumento músico
muy harmónico, hecho à manera de un órga-
no pequeño: el qual, además de las cuerdas
que se hieren con los clavétes ò plumillas
fuertes, tiene flautas ò cañones, que suenan
en fuerza del aire, como las del órgano. Es voz
compuesta de los nombres Clave y Organo.
Lat. *Fidiculare organum fistulatum, aut tubula-
tum*. COVARR. en la palabra Clavicórdio. Cla-
viórgano el que demás de las cuerdas tiene
flautas ò cañones, que se tañen con aire.

Im. 647: A voz “claviórgano” na edição de 1729
do Dicionario de Autoridades.

No começo do século XVIII, aparece na cena musical europeia o fortepiano, quer dizer, um instrumento de tecla em que as cordas em vez de ser beliscadas (como nos cravos, espinetas e virginais), são percutidas por um martelo coberto de feltro. Mais importante ainda, o instrumento permitia que o intérprete controlasse a intensidade do som segundo a força com que acionava as teclas, daí o nome fortepiano, derivado do primeiro nome posto ao instrumento: “arpi cimbalo del piano e forte”. Foi o italiano Bartolomeo Cristofori, encarregado da manutenção dos instrumentos musicais da corte dos Medicis em Florença, quen em 1710, ideia um mecanismo de percussão das cordas que resolverá os muitos problemas técnicos que apresentava um instrumento destas características. O mecanismo, chamado de ação, é uma parte vital dos fortepianos (e dos atuais pianos) pois determina em grande medida as possibilidades técnicas e expressivas do instrumento. Estará em continua evolução e aperfeiçoamento ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Com a aparição do fortepiano, alguns construtores realizaram combinações de fortepianos com órgão, ao modo do claviórgão. É na Inglaterra, a meados do século XVIII, onde se desenvolve uma incipiente atividade industrial em torno dos instrumentos de música e onde construtores ou casas de instrumentos dedicadas à fabricação de

cravos e fortepianos incluirão nos seus catálogos e anúncios, o “organized piano”, quer dizer, o piano organizado. Este tipo de instrumento é referido também como claviórgão, de modo genérico e por assimilação do vocábulo anterior, para referir um instrumento de tecla a combinar cordas e tubos de órgão. Testemunha deste momento histórico é o piano organizado do Paço de Tor.

2.2. Análise do instrumento de Tor

2.2.1. Características gerais

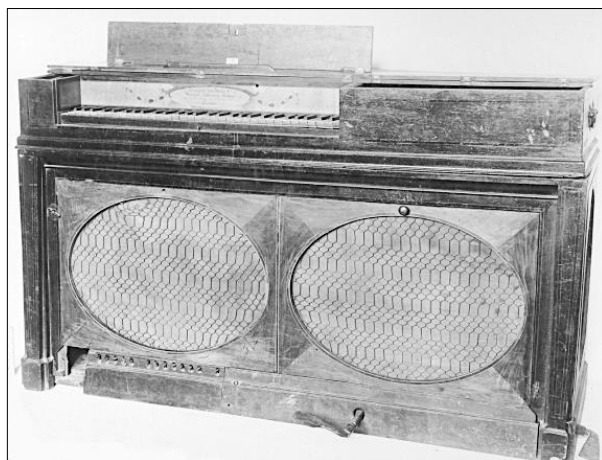
O piano organizado do Paço de Tor foi construído pela firma londrinense Longman & Broderip, surgida no ano 1776 da associação entre James Longman e Francis Fane Broderip, como se pode apreciar na placa presente na frente do teclado (Cole, 2002-2015). A empresa estará em ativo até ao ano 1798 em que entra na bancarrota. As suas atividades incluíam tanto a impressão e distribuição de música quanto a construção de instrumentos (cravos, espinetas, fortepianos...) através da subcontratação de alguns dos mais reconhecidos artesãos do momento entre os que estava o destacado organeiro alemão John Geib. Como durante o século XVIII e boa parte do XIX não há uma separação nítida entre construtores de órgãos e outros instrumentos de tecla, o organiero John Geib construiria tanto órgãos como fortepianos para a Longman & Broderip.

O instrumento consta de um fortepiano de forma retangular, denominado “square piano” (piano quadrado), que é o tipo de instrumento de salão típico do século XVIII e também de boa parte do XIX, e um órgão, alojado no corpo inferior do móvel. Da mesma casa só se tem constância, até hoje [2011], da existência doutro instrumento semelhante no *Metropolitan Museum of Art* em Nova Iorque datado do ano 1786, do que seria interessante comprovar as semelhanças e diferenças respeito ao de Tor. Ambos os instrumentos são de feitura muito semelhante, como se pode apreciar na fotografia, com ligeiras diferenças no móvel: sofite inferior com janelas ovaladas no do MMA e pequenas diferenças na decoração frontal do teclado. No caso do instrumento do MMA, a marca da casa está pintada, como

a grinalda, em lugar de inscrita numa placa e colada ao frontal (MMA e Novak, 1993, p. 184).

Neste instrumento, além disso, há uma etiqueta num dos tubos do interior que identifica o artesão organeiro que o construiu, o inglês Eaton Pether, discípulo do importante construtor e músico londrinense Abraham Adcock (2007-2019). Infelizmente não se acha uma etiqueta similar no instrumento de Tor⁴⁰⁷.

As dimensões do móvel são de 157,0 x 99,5 x 61,5 (largo x alto x fundo, em cm), muito semelhantes às do instrumento do MMA, que são de 156,9 x 94,8 x 56,1 cm. O seu estilo é neoclássico, o que se aprecia pela singeleza e clareza de linhas e a decoração com grinaldas florais, de inspiração romana clássica. O estilo mobiliário inscreve-se na corrente Chippendale, devida ao influente ebanista e desenhador de móveis britânico Thomas Chippendale (ca.1718-1779), estabelecido precisamente em Londres⁴⁰⁸.



Im. 648: Piano organizado da casa Longman & Broderip de 1786.
Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque.

⁴⁰⁷ Mesmo pode que o autor do fortepiano e do órgão não fossem a mesma pessoa, pois há constância de etiquetas de John Geib em fortepianos da casa Longman & Broderip. Ver mais para a frente, na análise da ação do instrumento.

⁴⁰⁸ Agradecemos a inestimável ajuda da licenciada em História da Arte María López-Domínguez Díaz na identificação e análise do estilo mobiliário do instrumento.



Im. 649: O piano organizado do Paço de Tor. Sirgo Torcendo.

A madeira do móvel é caoba, ainda que tem na parte superior traseira uma borda de castanho acrescentada posteriormente, muito burda, que eleva uns centímetros o tampo do instrumento e para a que não se acha uma função clara.



Im. 650: Pormenor da placa da casa Longman & Broderip no frontal. Sirgo Torcendo.

Devido à falta de etiquetas dos construtores o instrumento de Tor não se pode atribuir a um artesão concreto, nem se pode precisar a sua data de construção. Contudo, é muito possível que a parte do fortepiano tenha sido realizada pelo referido John Geib. Ainda, por razões técnicas que se comentarão ao tratar essa parte, pode precisar-se uma data inferior para a sua construção no ano de 1786. A data superior viria designada pelo fim das atividades da casa Longman & Broderip, isto é, em 1795.



Im. 651: Pormenor do acréscimo de castanho afetado pela traça. Sirgo Torcendo.



Im. 652: Acréscimo em madeira de castanho (tonalidade mais clara) na parte superior e traseira do móvel, que eleva o tampo uns centímetros.

2.2.2. O fortepiano: teclado, ação, cordas e registos

A parte superior do instrumento alberga o fortepiano. Os fortepianos retangulares da época assentavam sobre quatro delicadas patas, como se pode ver na ilustração abaixo, de um fortepiano Longman & Broderip coetâneo do instrumento de Tor. O de Tor, porém, está apoiado sobre o resto do móvel, que guarda o órgão na parte inferior. Umas dobradiças na parte posterior permitem abrir o móvel e aceder a ele.

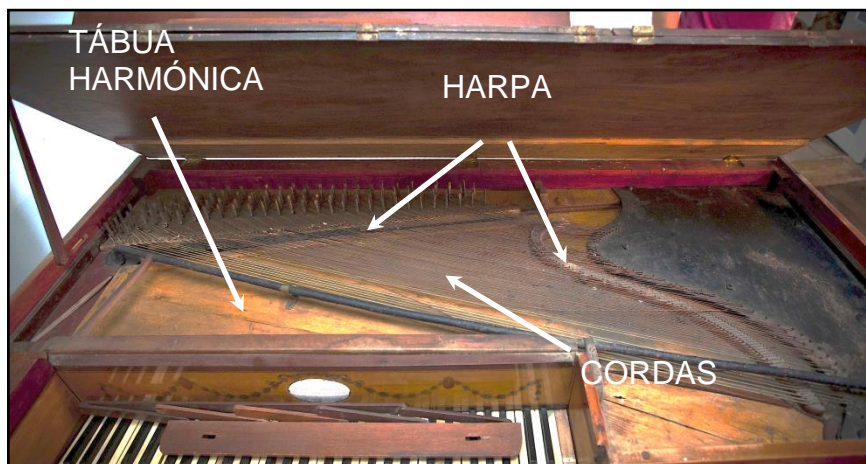


Im. 653 e 654: À esquerda, o fortepiano Longman & Broderip de 1786. À direita, a parte posterior do piano organizado de Tor, onde estão as dobradiças que permitem abrir o fortepiano.

O instrumento tem 61 teclas a abrangerem as cinco oitavas típicas dos fortepianos da época, de Fá0 a Fá5 (ou FF a f3, no sistema saxão). O teclado permite tocar o fortepiano, o órgão e ambos os dois a um tempo. As teclas estão feitas de madeira e cobertas com placas de osso, as brancas, e de ébano, as negras. Retirando o frontal do teclado podem extrair-se as teclas de jeito individual para fazer os ajustes necessários na ação (ver mais para a frente). As teclas estão numeradas a lápis, de forma consecutiva a começar pelos graves. Na imagem abaixo observam-se algumas delas sem as placas de osso. A sua madeira, mais branda, está algo atacada pela traça.

Ao abrir o tampo superior observa-se o interior do fortepiano em que destacam os restantes elementos: conjunto de harpa e cordas, tábua harmónica e parte superior dos martelos. Chama à atenção a ausência de apagadores: estão todos desaparecidos e só se percebe um

pequeno buraco circular por onde sairia o arame que os segurava e ligava com as teclas (elemento 5 da ilustración abaixo).

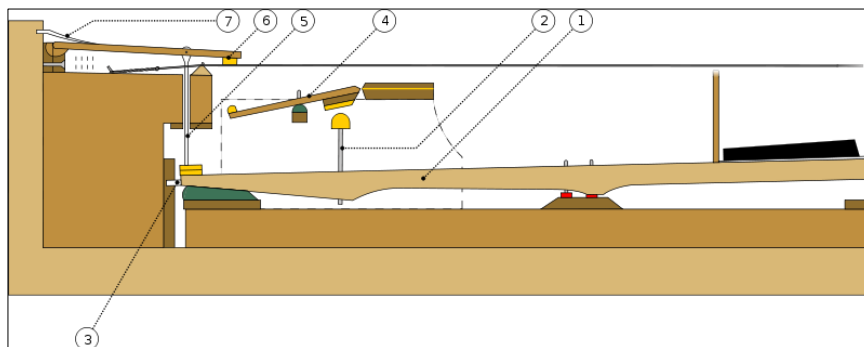


Im. 655: Pormenor do teclado, no fundo está a parte do mecanismo (ação) do pianoforte. Sirgo Torcendo.



Im. 656: Elementos internos do fortepiano de Tor. Sirgo Torcendo.

Segundo a imagem abaixo, ao premer a tecla (1), o eixo (2) golpeia a panca do martelo (4) que se impulsa contra a corda. Os elementos (3), (5) e (6) fazem parte do mecanismo do apagador que, ao soltar a tecla, deve voltar à sua posição inicial ajudado pela mola (7).



Im. 657: Ação simples ou de Zumpe.
www.wikivisually.com/wiki/Johannes_Zumpe.

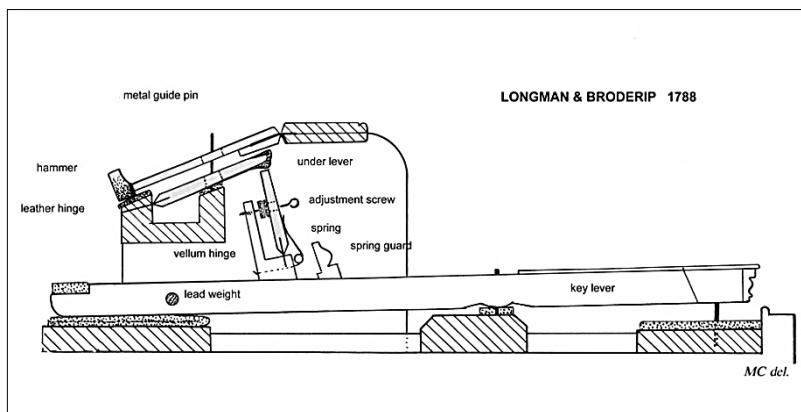
A parte mais interessante para analisar do fortepiano e que, além disso, contribui para a sua datação é a referida à ação, isto é, o mecanismo que transmite o movimento das teclas aos martelos para percutirem nas cordas. Já foi dito na contextualização histórica que Bartolomeo Cristofori, por volta de 1710, ideou a primeira ação prática. O seu sistema era de alguma complexidade e durante grande parte do século XVIII usou-se um outro sistema mais simples e barato conhecido por ação simples ou de Zumpe. Este sistema é o que empregaram os pianos da casa Longman & Broderip até que John Geib, que vinha de patentar um novo sistema, começa a trabalhar com a companhia perto do ano 1785. O mecanismo de duplo escape de Geib começa a ser montado nos novos fortepianos e será tão popular que receberá o nome de ação ou escape inglês. Deste modo, a casa Longman & Broderip converteu-se num referente europeu na venda de fortepianos nos anos 80 e 90 do século XVIII.

O piano organizado de Tor incorpora esse mecanismo refinado na sua ação. Pode observar-se ao extrair uma tecla, onde se vê o sistema de ajuste fino da ação, numa variante ligeiramente diferente à da ilustração. Também se observa o contrapeso de chumbo no extremo da

tecla, próprio deste mecanismo. Na ilustração assinalam-se alguns dos elementos da tecla. Neste caso a tecla (1) aciona uma primeira panca (2) que, por sua vez, golpeia a do martelo (3). Este sistema permite um ajuste fino para a sensibilidade da tecla (4). Um contrapeso de chumbo embutido na tecla (5) retorna-a à posição de repouso.

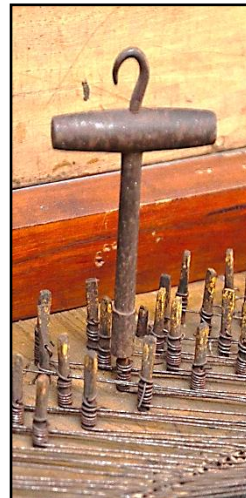


Im. 658: Ação dupla ou inglesa, segundo patentes de John Geib.
www.squarepianos.com/longman.html.

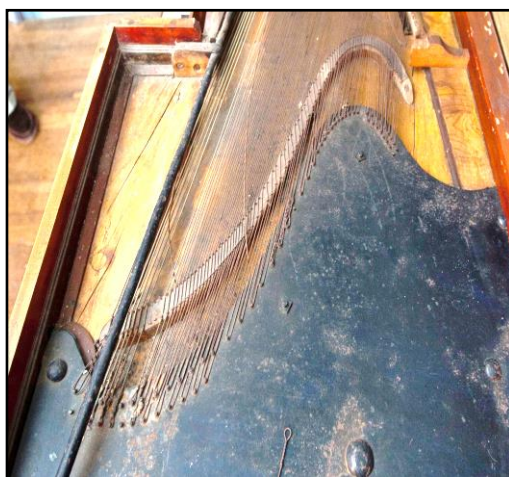


Im. 659: Partes da tecla do fortepiano do Paço de Tor.
Sirgo Torcendo.

Por tanto e sobre esta relevante evidência, deve datar-se o instrumento com posterioridade a 1785. Além disto, o mecanismo de dupla ação acrescenta interesse ao fortepiano, pois ele só era incorporado aos instrumentos de mais valor, enquanto os de gama baixa continuavam a levar o mecanismo básico de Zumpe.



Im. 660 e 661: À esquerda, pormenor das cravelhas de afinação e da peça de madeira onde se insirem. Escrita a lápis figura a nota que afina cada cravelha no sistema saxão. A partir da segunda 8ª, ao haver duas cordas, a letra situa-se entre as duas cravelhas correspondentes. Também figuram os buracos por onde se inseriam os apagadores. À direita, a chave original de ferro para a afinação. Sirgo Torcendo.



Im. 662: No extremo oposto, as cordas seguras-se a uma peça metálica. A tensão das cordas é transmitida contra a tábua harmónica através da ponte em forma de S. Sirgo Torcendo.

As cordas do piano seguram-se sobre a harpa, que num dos extremos remata nas cravelhas a permitirem a afinação e, no outro, se engancham a uma peça de ferro. Na primeira oitava, de Fá0 a Mi1 inclusive, há somente uma corda por nota e a partir daí, nas seguintes 4 oitavas, duas cordas. As cravelhas engancham numa peça de madeira laminada, formada por camadas de madeira coladas em veia e contraveia, de modo que aumenta a estabilidade e resistência da peça. Isto era muito importante por causa da elevada tensão que sobre a peça exercem as cordas através das cravelhas. No interior do piano conserva-se a chave de ferro original para afinar, com a forma adequada para encaixar na cabeça das cravelhas.

Para finalizar a análise do fortepiano referiremos os registos. Tipicamente os fortepianos ingleses do século XVIII tinham três registos que se acionavam por meio de um sistema de pancas situado num pequeno compartimento dentro da caixa do instrumento, à esquerda do intérprete. Dois deles separavam os apagadores das cordas, um nas graves, até ao Dó central (Do3) e o outro nas agudas. Equivalente ao pedal direito de ressonância dos atuais pianos, o seu efeito era que deixavam soar as cordas ao soltar a tecla. Um terceiro, chamado registo de harpa, apoiava uns feltros contra as cordas, apagando o seu som e mudando o timbre, que se parece ao de uma harpa. Neste instrumento o mecanismo está deteriorado e parcialmente oculto, pelo que sem uma intervenção mais aprofundada é complexo determinar os registos que possuía. De facto, ele parece manipulado ou anulado por uma intervenção posterior. Também estão perdidos alguns dos puxadores de bronze que acionavam as pancas. Os anúncios na imprensa de instrumentos semelhantes (ver mais para a frente) alimentam a hipótese de o instrumento de Tor ter os registos anteditos. O que sim se aprecia perfeitamente é o mecanismo do pedal, conhecido por pedal de *sostenuto* no piano moderno, que anula a ação dos apagadores e deixa ressoar as cordas. A sua transmissão é complexa, pois tem de evitar todos os elementos interiores do órgão, mas a sua funcionalidade é clara.

As seguintes ilustrações mostram estes elementos: a caixa situada à esquerda do teclado onde se aprecia o mecanismo - deteriorado- de acionar os registos e, parcialmente oculto, um dos

puxadores. O pedal, quebrado, que aciona o mecanismo do sostenuto. E a parte superior do mecanismo onde se observa a panca final, a empurrar de baixo para cima a parte inferior dos apagadores anulando o seu funcionamento.



Im. 664: Ação.
Sirgo Torcendo.



Im. 664: Pedal da ação.
Sirgo Torcendo.



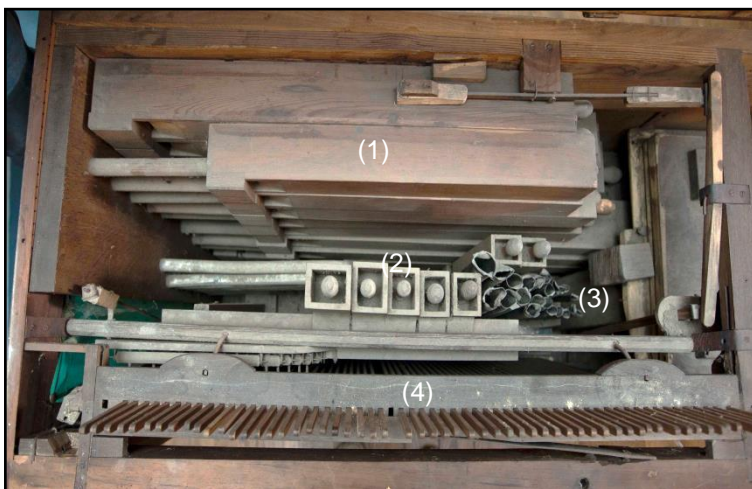
Im. 665: Parte superior do mecanismo.
Sirgo Torcendo.

2.2.3. O órgão: teclado, secreto, canos e foles

O órgão situa-se por baixo do fortepiano, ocupando a parte inferior do móvel. Nesse espaço distribuem-se de modo compacto os seus elementos principais. Acende-se desde a parte superior ao virar para trás todo o fortepiano, através das dobradiças já descritas.

Também pela parte da frente, retirando a pantalha que tem e tirando previamente o pedal de ferro da parte inferior, que aciona a bomba de entrada do ar no fole.

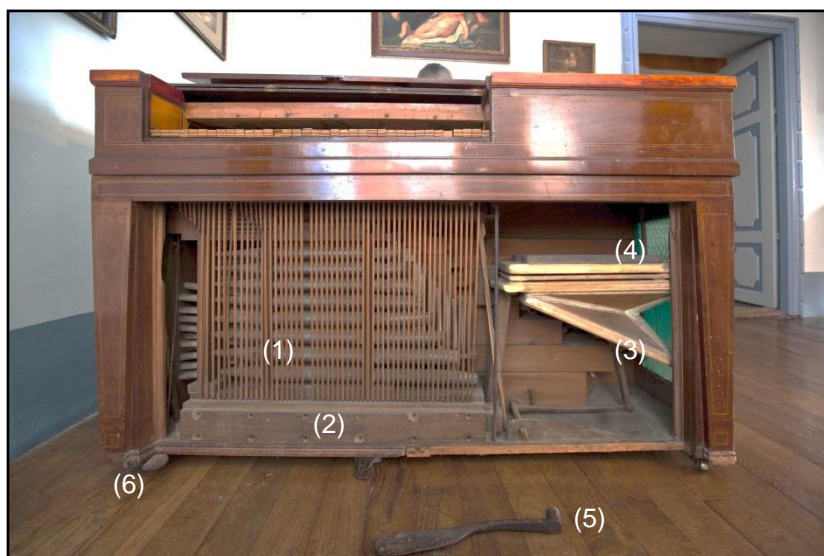
O sistema do mecanismo do teclado do órgão é dos chamados de *pisantes* (Saura, 2001, p. 372). Neste sistema o teclado empurra para baixo umas ripas de madeira que abrem as válvulas do secreto. Estas ripas, chamadas precisamente *pisantes*, aparecem-se claramente na ilustração, onde se vê o órgão desde a parte superior: os canos de madeira vedados, horizontais (1) e verticais (2). Os abertos de estanho-chumbo verticais (3) e também a parte superior dos pisantes (4) que transmitem o movimento do teclado às válvulas no interior do secreto.



Im. 666: Canos vedados, abertos e pisantes.
Sirgo Torcendo.

O acionamento destes elementos e, portanto, do órgão é opcional e está controlado pelo intérprete mediante um mecanismo que se aciona com um pedal de ferro situado à esquerda do instrumento. Ao pisar este pedal, o conjunto dos *pisantes* desloca-se face ao intérprete por um sistema de pancas, colocando-se sob a borda da tecla correspondente que, ao ser pisada, os move para baixo. A transmissão deste movimento abre as válvulas dentro do secreto.

As seguintes ilustrações mostram as partes fundamentais deste mecanismo e indicam os movimentos implicados. Na imagem abaixo vemos o órgão visto pela frente. Por trás dos *pisantes* observam-se os canos horizontais de estanho-chumbo (1). Na parte inferior está o secreto, sem abrir nesta imagem (2). À direita estão a bomba (3) e o fole (4) que permitem a entrada do ar no instrumento, através do pedal que se observa no chão, desmontado (5). O pedal (6) serve para enganchar o teclado ao mecanismo do órgão.



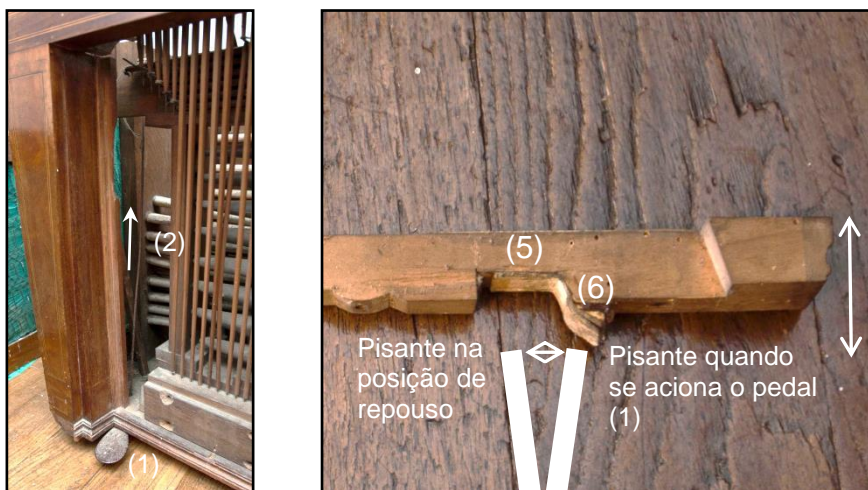
Im. 667: Frente do órgão de Tor. Sirgo Torcendo.

O mecanismo conserva-se em bom estado, somente falta um *pisante* e algum deles está quebrado ou prestes a quebrar. As válvulas conservam-se todas, ainda que alguma delas está sem a mola que a move para cima (descidas na imagem) ou solta.

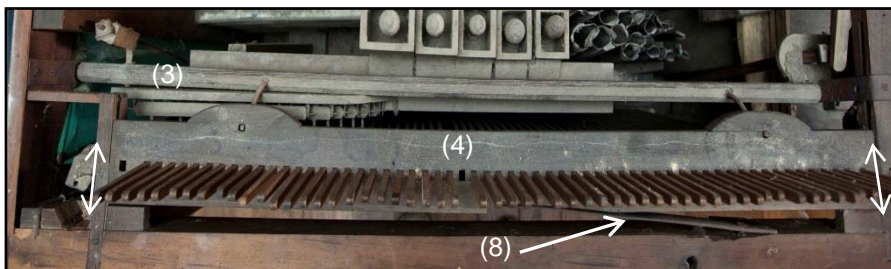
A contagem das válvulas e *pisantes* dá o total de 54, que coincide com o número de canos do órgão, sendo 24 de madeira (vedados) e 30 de liga de estanho-chumbo (abertos). Posto que, como se tem afirmado, o instrumento tem 5 oitavas de extensão (Fá0 a Fá5) e 61 teclas, isto indica que algumas das teclas carecem da sua nota correspondente no órgão. O que acontece é que as seis últimas notas

graves (de Fá0 a Si0 salvo o Fá#0) estão enganchadas às da sua oitava superior (Fá1 a Si1) por um mecanismo semelhante à redução de um órgão. Por outras palavras, a extensão sonora real do órgão é de Dó1 a Fá5, e quando se pisam as teclas Fá0, Sol0, etc., o órgão produz um som de altura Fá1, Sol1, etc., portanto, ainda que vedado, tem a altura sonora de um registo de 8 pés, ou 13 palmos.

O sistema de enganche do teclado ao órgão: ao pisar o pedal (1) a vara de ferro (2) sobe e provoca o giro do molinete (3) e o movimento face ao instrumentista do quadro superior onde se inserem os *pisantes* (4). Deste modo, eles deslocam-se da sua posição inicial de repouso (5) por uma entalha na tecla, que se coloca na posição (6) num rebordo coberto de feltro. Ao pisar a tecla, o *pisante* desce e abre as válvulas (7) que estão dentro do secreto (aberto na imagem). Quando se solta o pedal, a mola de chapa (8) empurra de volta os *pisantes* com o seu quadro (4) à posição de repouso (5).



Im. 668 e 669: Descrição do funcionamento dos pisantes.
Sirgo Torcendo.



Im. 670: Continuação da descrição do mecanismo dos pisantes.
Fonte: Sirgo Torcendo.



Im. 671: Pormenor das válvulas do órgão. Fonte: Sirgo Torcendo.

Na ilustração observa-se o engate das teclas aos *pisantes* da oitava superior através de um mecanismo com molinetes em tudo idêntico a uma redução de órgão. Vê-se que falta o *pisante* do extremo esquerdo, correspondente à tecla Fá0, que se acha solto dentro do instrumento.

Os canos estão fabricados em madeira e metal, na típica liga de estanho-chumbo usada para os órgãos. Os correspondentes às 24 primeiras notas (de Dó1 a Si2) estão feitos de madeira, de secção quase quadrada. Estão vedados, pois teriam de ser o duplo de longos para dar a nota correspondente e não caberiam dentro do móvel. A partir de Dó3, quer dizer, para a metade mais aguda do teclado, os canos são metálicos num total de 30, de Dó3 a Fá5. Todo o material é original e conserva-se em bom estado. Segundo a sua longitude e para os acomodar dentro da caixa, os canos mais longos estão dispostos em posição horizontal e, os outros, na mais habitual vertical. A condução do vento desde o secreto aos diversos canos consegue-se através de

portaventos de chumbo que vão dar a umas chapas acanaladas de madeira⁴⁰⁹.



Im. 672: Redução das 6 primeiras notas do teclado que as ligam com a oitava superior.

Os canos de metal están deteriorados na parte superior por entalhas feitas para afinar. Essa operação realiza-se ao abrir ou fechar o tubo por essa parte com uma ferramenta especial de organeiro chamada afinador. Porém, quando não se tinha essa ferramenta, dobrava-se de jeito burdo o metal e com as diversas afinações a borda ficava deformada. Os de madeira têm todos os seus sombreiros, algo atacados pela traça, e mantêm a badana que os ajusta contra a parte superior do tubo e que permitia a sua afinação aos mover para cima e para baixo.

O órgão do instrumento de Tor tem um único registo, uma única fileira de canos por tecla que combina os metálicos e os de madeira. A mensura dos tubos metálicos, quer dizer, a proporção entre o diâmetro e a longitude, é de 1/12, o que indica que é um registo de flauta. O de Tor é um registo de sonoridade mais suave que o

⁴⁰⁹ Uma chapa acanalada é um engenhoso sistema para levar o ar desde o secreto a um conjunto de tubos não diretamente situados sobre ela. É uma tábua em que se excavam canais pelos que circula o ar até ao tubo correspondente. Leva uma tampa para assegurar a estanquidade.

aflautado, que faz parte da base habitual dos órgãos. Para contribuir ainda mais à suavidade no ataque e no som, as almas dos canos têm dentes e apresentam orelhas, como se pode ver na imagem. É de destacar que o instrumento conserva todos os canos, o que não deixa de ser bastante excepcional.



Im. 675: Pisante solto da primeira tecla ou nota. Sirgo Torcendo.



Im. 675: Pormenor das entilhas e deformações de afinação nos tubos metálicos, horizontais (esquerda) e verticais (direita). Sirgo Torcendo.

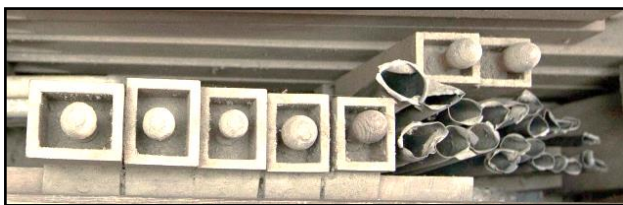


Im. 675: Cano metálico. Sirgo Torcendo.

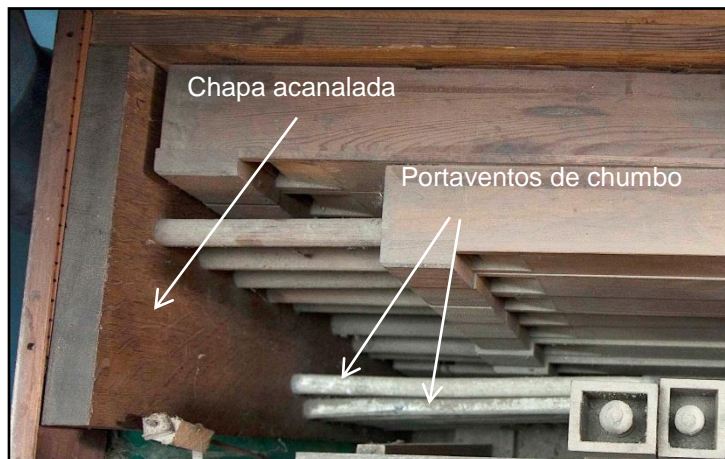


Im. 676: Pormenor do sombreiro e badana que o ajusta no cano vedado. Sirgo Torcendo.

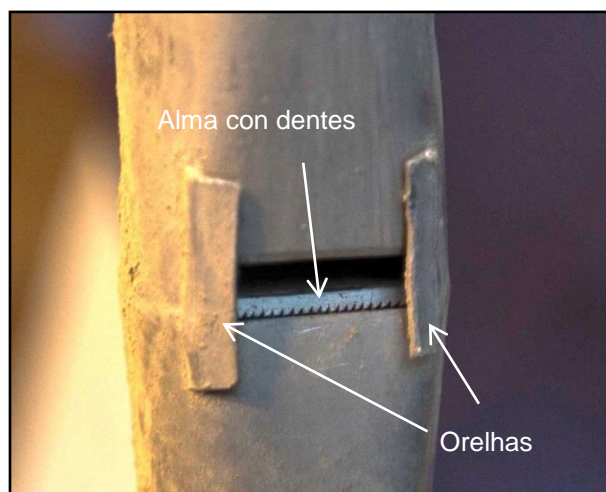
Por último, referimos o mecanismo de insuflar o ar ou vento, como se diz na linguagem da organaria. Este obtem-se através da combinação de uma bomba em forma de cegonha e um fole de pregas em paralelo. O ar vai ao secreto por meio de uns portaventos de madeira de secção quadrada. A bomba é acionada pelo próprio intérprete através do pedal, na parte central do instrumento. A pressão realiza-se mediante os contrapesos de chumbo situados na parte superior do fole. Na atualidade, algumas das válvulas estão soltas ou abertas no interior do secreto, o que impede encher o fole, pois o vento passa por elas aos canos, ainda que o mecanismo funciona. Naturalmente é muito possível que tanto a bomba quanto o fole tenham perdas de ar pela parte da badana que une as peças de madeira.



Im. 677: Canos verticais de madeira vedados e de metal. Sirgo Torcendo.



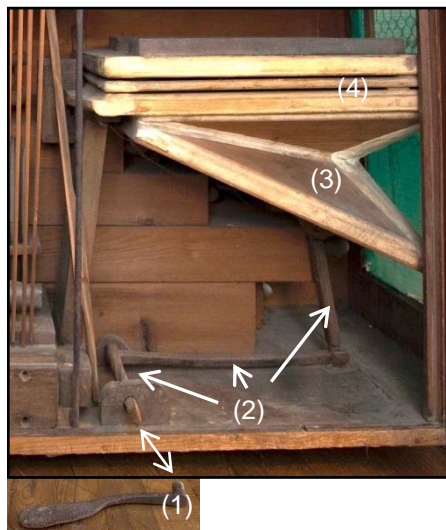
Im. 678: Pormenor da chapa acanalada e portaventos de chumbo que levam o vento aos canos de madeira que estão em posição horizontal. Sirgo Torcendo.



Im. 679: Pormenor dos canos do órgão.
Sirgo Torcendo.

Abaixo à esquerda o conjunto para insuflar vento no órgão: o pedal, desmontado, que aciona o mecanismo (1), o sistema de pancas para transmitir o movimento (2) e bomba de cegonha (3) que enche o

fole (4). Na imagem da direita apreciam-se melhor o portavento (5) que leva o ar ao secreto e os contrapesos de chumbo do fole (6).



Im. 680 e 681: Conjunto de fole, pedal, pancas e bomba. Sirgo Torcendo.

2.3. Algumas ideias sobre a possível origem do instrumento

O interesse de um instrumento como o de Tor ultrapassa o âmbito organológico. Uma contextualização mais ampla que a puramente técnica poderá trazer muitos dados musicológicos, históricos e mesmo dos usos e costumes de uma época. Mas, ainda não dispomos de dados concretos a partir de fontes diretas sobre este instrumento, que poderiam arrojear luz sobre aspetos como a sua origem e a possível música que foi interpretada nele. Por isso aguardamos a pronta catalogação e ordenação da biblioteca e arquivo do Paço. Porém, sim é possível, a partir de fontes indiretas e com apoio nos trabalhos doutros autores, além do contexto e história do paço, expor algumas hipóteses sobre como e porquê chegou até Tor tão singular instrumento.

2.3.1. Breve apontamento sobre a entrada de instrumentos de tecla ingleses no século XVIII

A compra e reprodução por artesãos locais dos instrumentos de tecla, nomeadamente fortepianos e mesmo claviórgãos, perto do último terço do século XVIII, tem sido estudada no plano geral pela investigadora Beryl Kenyon de Pascual (1983, 1985, 1987) e mais modernamente pelo FIMTE (*Festival Internacional de Música de Tecla Española*). Em resumo, na década de 1780 começam a aparecer no *Diario Noticioso y Curioso*, *Diario de Madrid*, *Gazeta de Madrid*, etc. anúncios da venda de instrumentos de tecla procedentes da Inglaterra e, mais concretamente, de Londres. Alguns deles citam o construtor ou, por melhor dizer, a casa que os produz como é o caso de Longman & Broderip. Também, por vezes, descreve-se em pormenor o instrumento, como no anúncio da imagem abaixo que bem se poderia referir a um instrumento semelhante ao de Tor. Nalguns casos figuram os preços dos instrumentos, assim podemos saber que um fortepiano inglês tinha um valor típico de 50 dobrões⁴¹⁰ frente aos 34 pelos que vende o seu um construtor espanhol, Francisco Flórez. O anúncio deste artesão, publicado no *Diario curioso, erudito, económico, y comercial*, de 2 de março de 1787, oferece uma listagem das pessoas que possuem instrumentos seus, o que dá ideia do "mercado" que naquele tempo tinham os fortepianos: a nobreza e alta burguesia da capital do estado ou de fora dela⁴¹¹. Perto do final do século, instrumentos fabricados na península por mestres como o próprio Flórez (que será nomeado construtor real), o seu sucessor Francisco Fernández ou o francês Juan Puyol, concorrem em pé de igualdade com os ingleses (Kenyon, 1983). Nesse contexto histórico é onde, sem dúvida, temos de situar a chegada à península do instrumento de Tor.

⁴¹⁰ Quer dizer, 1600 réis de prata ou 4000 réis de velhão (Equivalências: 1 dobrão = 2 escudos = 32 réis de prata. 1 real de Prata = 2.5 réis de velhão).

⁴¹¹ Concretamente aparecem referidos os nomes de "...el Excmo. Sr. Conde de Florida-Blanca, el Excmo. Sr. Conde de Oñate, el Sr. D. Vicente Alfaro, el Sr. D. Manuel de Roxas, el Sr. D. Manuel Queypo de Llano, uno de los Sres. Directores de Correos (...) un capitán del Regimiento de Galicia 8...) y los restantes hasta el número de 22 están fuera de la Corte".

7 la tienda de Estebano, y en la
 8 calle de Atocha en casa de Razola.
 9 *Ventas.* Se vende un fortepiano
 10 organizado, nuevo, hecho en Lon-
 11 dres por uno de los mas famosos
 12 autores; es todo primerosamente
 13 embutido de madera de Indias de
 14 varios colores; tiene diferentes re-
 15 gistros, como sordina, y fuerte, se
 16 puede tocar el organo solo con
 17 sordina, con fuerte, y con la voz
 18 natural de dicho fortepiano, calle
 19 de S. Marcos n. 12 qto. baxo.
 20 En la calle de Hortaleza fren-
 21 te de los Agonizantes, casa n. 4

Im. 682: Notícia da venda de um fortepiano organizado, de origem londrinense no Diário de Madrid, 16 de setembro de 1790.

2.3.2. Duas hipóteses sobre a chegada a Tor

A falta de informações documentais precisas podem aventurar-se duas hipóteses possíveis a explicarem a chegada de um instrumento tão singular a Tor. Em primeiro lugar há que dizer que os caseiros do paço lembram esse instrumento “de toda a vida”, o que desbota a possibilidade de uma entrada recente.

Sobre esta base, uma primeira hipótese é a compra direta deste instrumento no fim do século XVIII a um dos importadores madrilenos da época, segundo se recolhe nos anúncios. Um instrumento como este serviria tanto para a música profana de salão como para a sacra, na capela do paço. Assim, as suas teclas podem ter sido premidas tanto pelos senhores da casa e as filhas e filhos como por algum capelão privado ou organista procedente de algum dos mosteiros de Monforte.

A presença do órgão nos conventos monfortinos dos dominicos da Igreja da Régua e dos beneditinos de São Vicente do

Pinho leva a uma segunda hipótese⁴¹². Esta situaria a origem do instrumento num desses mosteiros, produzindo-se posteriormente a sua entrada no paço, no momento da *desamortización*. Deve ter-se em conta que a presença de pianos organizados no âmbito religioso está provada documentalmente pela investigadora Kenyon de Pascual, que documenta a aquisição de um destes instrumentos por parte do cabido de Sevilha a uma paróquia local (Kenyon, 1983). Constatam-se, igualmente, referências na Galiza a instrumentos como este ou semelhantes dentro da igreja. Neste senso podemos perguntar-nos se não seria um claviórgano o “cravo de órgão” que o cabido da catedral de Santiago ajuda a comprar o 15 de julho de 1774 a um “pobre ciego” da cidade para que aprenda o ofício de músico de tecla⁴¹³.

Ao estar pendente a pesquisa aprofundada nos arquivos do Paço de Tor, bem como a contextualização completa destes instrumentos de tecla, as duas hipóteses apresentadas nos parecem igualmente válidas. Sem dúvida, o interessante instrumento de Tor e outros dispersos pela comunidade ainda têm muitas histórias para contar sobre a vida musical nos séculos XVIII e XIX na Galiza.

3. CONCLUSÕES

Em resumo, o piano organizado de Tor é um instrumento de extraordinário interesse musicológico, pela sua rareza mesmo no contexto mundial. Como foi dito no informe prévio a este, ainda o é mais no seio da comunidade galega: é o único instrumento deste tipo que se conserva entre nós.

O estado de conservação pode qualificar-se de bom, ainda que faltam alguns elementos no mecanismo do fortepiano (apagadores) e outros estão deteriorados ou inutilizados (pedal de *sostenuto*, registos...). Todos eles são perfeitamente reconstruíveis a partir de modelos e instrumentos muito semelhantes da mesma época e casa. Também a burda intervenção local na caixa do fortepiano é reversível.

⁴¹² Sem dúvida existia órgão também no convento das Clarisas e pode que nalgum momento o houvesse no da Companhia.

⁴¹³ Arquivo da Catedral de Santiago. IG992. Fábrica. *Comprobantes de Cuentas*. 1772-1774.

Por isso, e à espera do informe de um restaurador profissional especializado neste tipo de instrumentos, pensamos que não é ousado afirmar que o instrumento é perfeitamente recuperável e mesmo poderia voltar a soar. Porém, cumpriria uma valoração pormenorizada sobre o seu emprego em concertos e gravações, bem como as suas condições de musealização. Neste senso devem ser tidas em conta as recomendações, reflexões e directrizes do *Comitê Internacional para os museus e coleções de instrumentos musicais* (CIMCIM).

Por último, @s autor@s deste informe expressam ao museu o enorme interesse que tem a análise dos seus arquivos e biblioteca, uma vez devidamente inventariados e catalogados, tanto para traçar a história do instrumento quanto para achar as músicas que foram interpretadas nele e no seu vizinho de sala.